

# التكنيك المسرحي

تأليف  
فيليب قان  
تيحيام

مترجمة  
يوسف البدرى





# التكنيك في المسرح

تأليف

فيليب فان تجمام

أستاذ تاريخ المسرح بالكونسرفاتوار للأغاني  
للغيت الدرامي ببروكسيل

ترجمة

يوسف البدرى



اهداء

إلى فرقة الآلات  
كندرية المسرحية



## كلمة المؤلف

نحن لا نقدم للقارئ دراسة عملية للمسرح ولا دليلاً للمبتدئين في الإخراج وإنما نقوم بتعريف جمهور المسرح بالعمليات المختلفة التي تؤدي إلى عرض المسرحية التي يشاهدونها ، وبالعوامل التي تلعب دوراً في تنظيم وإعداد وعرض المسرحية تاركين جانباً الحفلات الموسيقية والأوبرا والأوبريت وجميع الأنواع التي تتبعها مجموعة من المشاكل الإضافية الخاصة بالتمثيل الأوركسترا والغناء والرقص .

إننا لا نعالج إلا المسرحيات الدرامية من لحظة اختيار النص المسرحي إلى وقت عرضه أمام الجمهور ، كما أننا لا نورد تاريخ فن المسرح وإنما نتعرض له في حالته المعروفة الراهنة .

المؤلف





# الفصل الأول

## النص المسرحي والمؤلف

### ١ - القيمة الدرامية والقيمة الإنسانية للمسرحية

في أي عرض مسرحي مهما كان دور المخرج والممثلين ، يظل النص المسرحي المادة الأساسية التي بدونها لا يقوم هذا العرض . حقا ان المخرج البارع والممثلين الممتازين يستطيعون قيادة مسرحية متوسطة الى النجاح هذه المسرحية لا يمكن استساغة قراءتها خارج أضواء المسرح . والقيمة الدرامية عوضا عن القيمة الأدبية أو الإنسانية هي التي تحقق للمسرحية النجاح . والنص المسرحي الجيد يجب أن يترك للمخرج والممثلين فرصة للإبتكار ، ومن هنا تكون قيمته الدرامية مستقلة استقلالاً تاماً عن جودته وقيمته النفسية أو الأيديولوجية ، كم من المسرحيات بدت لنا عند قراءتها كأنها درر ثم لاقت الفشل أو لم تلاقى سوى نجاحاً متوسطاً بالرغم من قدرة الممثلين وحاسهم ، وكان سبب سقوطها نقصاً في بنائها الدرامي ، الجمهور هو القاضي الوحيد في هذه المسألة ويستطيع المستقبل أن يظهر خطأه . ولكننا نقول أن الجمهور مع ذلك كان على صواب ، وقد يتغير الجمهور في مدى خمسين أو مائة عام وبالتالي يتغير حكمه على المسرحية فيدين من حكم عليها بالفشل ، فيجب على جمهور الأجيال القادمة أن يضع نفسه في الزمن الذي كتبت فيه المسرحية . لقد حكم عليها الجمهور الأول في زمنه ولم ينقدها باسم الأجيال القادمة التي كانت تجهل عنها كل شيء ونرى نفس هذه الظاهرة في نجاح مسرحية عند عرضها وفشائها عند إعادة عرضها .

ونحن عندما نعيد قراءة مسرحيات كان لها سحر وبهاء منذ مائة أو  
خمسین عاما وأحيانا أقل ، تأخذنا الشفقة لنوق آباءنا وأجدادنا... ماذا ؟  
أهذه المسرحيات استطاعت اضعا كهم . ماذا ؟ هل استطاع زيف هذه  
الاعمال العاطفية التراجيدية أن يؤثر فيهم... انهم مع ذلك على صواب  
فقد - كموا حسب زمنهم ونبأ لمقاييس غائبة عنا.

## ٢ - جمهور المسرح

المدير الذى يختار نصا مسرحيا للعرض يجب عليه ألا يحسب رأى  
الأجيال القادمة ، بل يبحث عن إرضاء جمهور معين ، جمهور زمانه ،  
جمهور المسرح الذى يديره ، إنه يعرف أن الجمهور يتجمع فى مسرحه لنوع  
خاص من المسرحيات ، رايى هناك من لا يحب الروتين سوى الجمهور ، إنه  
يريد أن يرى شيئا جديدا واسكن غير مختلف كثيرا عما تعود أن يراى من  
المسرحيات ، وقليلًا قليلًا ويتحول بطيء يتطور ذوق الجمهور ، كما لا يجب  
على المديرين المسئولين عن مسارحهم أن يكونوا مريين ، وهناك بعض  
المديرين الذين يخاطرون بالتضحية بالكسب المادى فى محاولات تجريبية  
- وذلك اطمو حهم وحبهم الصادق للفن المسرحى - هذه الماولات  
التجريبية تقسرها لا تستطيع أن تكون مربحة أو على الأقل فعالة إلا اذا  
كان لمسرحهم شهرة المسرح الذى نجده فيه التجارب الجديدة ويسمى  
مسرح التجربة ، وهذه المسارح لها جمهورها المكون من الصفوة المثقفة



أو عن يتذوقون هذا الفن وهؤلاء منتخب ظنهم إذا عرضنا مسرحية  
عادية مهما كانت ممتعة نصا وتمثيلا .

### ٣ - أهمية تمويل المسرحية

ويقوم مدير المسرح أو الفرقة بخطوة حاسمة حينما يختار مسرحية فقد  
تكون نتائجها غير محددة بالنسبة له ولفرقته ، خاصة من الناحية المالية ،  
فاذا كان اختياره موقفا فسيجد الثروة ، وإذا كان اختياره غير موقف فربما  
تقع الكارثة ، وقبل أن يرتبط يجب أن يحتاط بألف احتراص ، فالواقع أن  
الوقت الآن يختلف عن الماضي في القرن التاسع عشر وأوائل القرن  
العشرين حينما كنا نستطيع أن نعرض - على بعض المسارح - إحدى  
المسرحيات دون تكاليف باهظة مخاطرين بتوقع سقوطها بعد بضع حفلات .  
كان يكفي في ذلك الوقت لعرض مسرحية جديدة أن نعد ملابس  
استعملت من قبل عدة مرات وديكورا بدائيا استعمل مئات المرات  
وممثلين قد تقاضوا أجرا ضئيلا إذ لم يكن هناك قانون اجتماعي يحمي هؤلاء  
الممثلين فكانوا يباثرون بعض التدريبات السريعة ، أما الآن فالحالة تختلف  
إذ يتطلب كل عرض مسرحي تكاليف باهظة ، فإسبينا جعلت العرض  
المسرحي من الناحية المتعلقة بالمناظر أكثر صعوبة والجمهور يضحك شفقة  
أمام معظم المسرحيات القديمة - منذ مائة عام تقريبا - فالمدبر المسئول  
ستسوء سمعته الفنية إذا لم يقدم عرضا مسرحيا ذو صبغة فنية معينة ، لذلك  
وجب عليه أن ينحصر نفقات هائلة لكي يحقق هذه النتيجة .

## ٤ - مشكلة اختيار المسرحية

يقول المديرون عادة ، اننا لا نجد مسرحيات جيدة ، بينما النصوص المسرحية تنعكس على مكانتهم وفي أدراجهم . وفي منتصف القرن الماضي قل عدد المؤلفين بالنسبة لعدد المسرحيات المؤلفة فكان للمبتدىء حظا كبيرا في أن تمثل مسرحيته اذا كانت لديه بعض الموهبة والصبر والمثابرة ، أما اليوم فعند المؤلفين والنصوص المسرحية التي تنتظر التمثيل ازداد زيادة كبيرة فقلت فرص تمثيل هذه المسرحيات بالنسبة للزيادة في المادة الأولية وهذا التأكيد يبدو متناقضا حينما تفكر في تعدد المسارح ، ولكن يجب ألا ننسى أنه كان يوجد « على الأقل » نفس هذا العدد من المسارح في باريس في النصف الثاني من القرن الماضي ، وخصوصا أن نجاح المسرحيات كان لا يستمر طويلا ، ونحن لا نريد أن نرهب القارئ بأرقام فتقول ببساطة أنه في الموسم المسرحي المتوسط كانت تعرض في باريس كثير من المسرحيات المختلفة أكثر مما تعرض الآن ، كانت الاعلانات تتجدد بسرعة مذهلة وهذا لأن جمهور المسرح كان اقل منه الآن ، والنجاح كان ينتهي دائما نتيجة لذلك في بضعة أسابيع ، أما النجاح والفشل المتوسطين فكانا كثيرين جدا وبدون نتيجة للمدير وفرقة بل وبدون نتيجة للتأليف أيضا ولكنه كان يؤدي الى عرض مسرحية جديدة أخرى .

أما اليوم فنجاح مسرحية يستمر لشهور بل وسنوات ، هذا النجاح الذي يسببه كثرة الجمهور المتجدد على الدوام نتيجة لتوسيع المنطقة الباريسية وذلك لسهولة المواصلات التي تحمل الى باريس سكان الاقاليم



البعيدة خصوصا في مختلف المعارض والاسواق، هذا النجاح يحرم المسرح من عرض المسرحيات الاخرى .

واليوم — حيث لا يوافق المدير على عرض مسرحية إلا باحتراس شديد — نرى عند النصوص المسرحية المعروضة أمامه كيرا وحينما يكون مضطرا لاختيار مسرحية يجد نفسه أمام اختيار صعب ويلاحظ أنه في عام ١٨٥٠ كان كل مائة مسرحية مقدمة ثمانون لم الحظ في العرض، بينما اليوم كل مائة مسرحية لا يوجد سوى عشرة أو خمسة استطاعوا أن يعرضوا على المسرح، وفي المسرحية كما في القصة زاد عدد المؤلفين بنسبة كبيرة .

ولكن عرض مسرحية يختلف عن طبع قصة، فالناشر يطبع ١٥٠٠ أو ٣٠٠٠ نسخة وإذا نجحت القصة فإنه يضاعف عدد النسخ دون مخاطرة، أما مدير الفرقة المسرحية فعلى العكس، إذ أن اخراج المسرحية يستدعي استخدام نفس المصاريف سواء عرضت المسرحية عشر مرات أو ثلثمائة مرة، فمدير الفرقة المسرحية لا يستطيع أن يجرب مشغل الناشر ولكنه يجازف منذ المرة الأولى .

### • — اختيار المؤلف

في حالة اختيار مسرحية للعرض نراعى حالتين، أما أن يكون العمل لسكاتب مدهور أو لسكاتب جديد اخرجت له مسرحية واحدة ولكن لم ترسخ قلمه، ففي الحالة الأولى اذا لم تحرز المسرحية المقدمة النجاح المنتظر

فسيجذب على الأقل اسم المؤلف الجمهور، والجمهور حينئذ سيكون أقبل  
تحيّزا عما نظن، إذ أن بعض الأسماء الشهيرة في المسرح المعاصر لاقت سقوطا  
فاحشا على المسرح الفرنسي، فإسم المؤلف وسحره لا يعنى الحساسية النقدية  
للجمهور كما لا يخفى العيوب الخاصة بالعمل الفني .

وأخيرا فإن قرار المدير في هذه الحالة لا يكون صعبا ، على العكس يجد  
المدير نفسه في معظم الأحيان أمام أعمال مؤلفين مغمورين سواء غسيير  
معروفين كلية أو مغمورين من ناحية التأليف المسرحي ، والمدير المسرحي  
ليس كالناشر ، لا يقرأ بنفسه جميع النصوص المسرحية التي ترسل له بل  
يحيط نفسه بنصائح المختصين والمخلصين وهذه النصائح تكون أول قرر  
لنصوص المسرحية إذ يحذف على أثرها كثير من النصوص ، وعند الناشر  
يستخلص القارئ أو القراء جزءا كبيرا من نصوص الأعمال التي تكشف  
عن موهبة للمستقبل وتسمح هذه الأعمال للناشر بأن يمنح رأس ماله  
لمؤلف يطبع أول إنتاجه حتى ولو كان هذا الإنتاج غير كامل ، فإذا ارتبط  
مع مؤلف بعقد لمدة معينة فسيضارب بنجاح ربما يكون غير بعيد ، أما  
مدير الفرقة المسرحية فلا يستطيع القيام بهذه المجازفة للأسباب العديدة  
ذكرها . كما لا يجب أن يترك مدير الفرقة نصوص مسرحيات احتياطية لديه  
لأن الذوق يتغير سريعا في المسرح عنه في ميدان القصة . فان نصا لمسرحية  
جيدة منذ خمس سنوات يبدو لنا اليوم غير لائق ، لذلك لا يجب اختيار أفضل  
المسرحيات للعرض ولكن المسرحية الفريدة في نوعها هي التي يجب أن  
تعرض فوراً أو في أقرب وقت.



## ٦ - فرز النصوص المسرحية والحزف والتعديل فيها

تم بالطبع عملية فرز هذه النصوص المسرحية باستبعاد كثير منها ولقد قرأت بنفسى نصوص مسرحيات كثيرة وأستطيع القول بأن أول فرز لا يطول كثيرا إذ تظهر الأخطاء فى المسرحية سريعا ، أسلوب طنسان - محسنات - زخارف - تجديدات ساذجة - عرض مثالية محطمة - عواطف ساذجة - مواقف مفتعلة - مبالغات أدبية - أو على النقيض أسلوب عادى ذو واقعية زائفة ، قصة غير محكمة البناء أو مترابطة ترابطا بسيطا ، طاعة عمياء لفكرة عابرة - هذه هى العيوب التى غالبا ما تقابلها تمنع وضع النص بين المسرحيات الممكن عرضها ، وهكذا نستبعد فى نفس الوقت ثلاثة أرباع أو أربعة أخماس النصوص المسرحية المعروضة ، أما المسرحيات الممكن عرضها فترضع تحت اختبارات عديدة متتابعة وتناقش بمنأى .

والواقع أن النص الأسمى المعد للمسرح لا يبقى على حالته الأولى إذ يطالب المختص بالمسرح من المؤلف تعديلات تكون أحيانا جسيمة وغالبا قاسية وذلك لأن وجهة نظر المؤلف - وهو غير الخبير بالمسرح - تختلف عن وجهة نظر رجل المسرح الذى يرى ويسمع المسرحية المعروضة أفضل من قرائتها .

## ٧ - الحكم على المسرحية للجمهور وحده

قد ينخدع رجل المسرح أحيانا حتى ولو حكم على المسرحية بدون محاباه وبدون ضغط خارجى نعم . . . يستطيع أن يؤم نفسه بمغزى الأحداث وبالقائمة الإنسانية للمسرحية ولكنه لن يلاحظ خطأ أسوأ الحظ إلا أعلام الجمهور ، والواقع أنه حالما تقوم التدريبات على المسرحية يرى رجل

المسرح فيها شيئاً من السحر ، يؤدي هذا السحر الى نوع من الايمان ، ونحن  
لا نستطيع عرض مسرحية الا بهذا الايمان كما أن هذا الايمان لا يمكن أن يتحطم  
الا بشاهد آخر هو الجمهور ، ونستطيع القول بأننا لم نرى مسرحية اوقفت  
اثناء التدريبات لظهور اخطاء لم تكن قد ظهرت بعد .

وقد نتج هذا الايمان من كثرة تمثيل النص المسرحي ، فالممثلين  
والمخرج والمدير يجدوا في هذا جمالا وعمقا هما في الواقع ثمرة عملهم وليس  
من جهد المؤلف ، وقد يكون هذا الجمال وهذا العمق معدومين أو قد  
لا يراهما الجمهور .

وتعين النصوص الصحيحة لمدير المسرح أو للبختصر في أحوال كثيرة  
بواسطة صديق يعتد بحكمه أو بواسطة زميسل أراد أن يعرض مسرحية  
كانت مخصصة للعرض في مسرحه ولكنه عدل عن إعرضها لظروف غير  
متوقعة كإمتداد عرض مسرحية ناجحة في مسرحه .

#### ٨ — العوامل التي تؤثر في قبول وعرض مسرحية معينة

تؤثر كثير من الاسباب الخارجية عن القيمة الذاتية للنص في قبول  
وعرض مسرحية. ففي حالات نادرة يقبل المؤلف أن يتحمل جزءاً من  
التكاليف أو قد يحدث أن يعرض أحد الممثلين المشهورين مسرحية قد  
كتبها المؤلف خصيصاً لهذا الممثل المشهور حيث يقوم هذا الممثل  
أو هذه الممثلة بالدور الأول فيجذب معه جمهوره ، وقد تدفع المصلحة أو  
الطموح المدير لعرض مسرحية دون اكتراث لنجاحها .

#### ٩ — كيف تختار فرقة الكوميدي فرانسيز مسرحياتها

وحالة فرقة الكوميدي فرانسيز حالة خاصة بالنسبة لهذه النقطة كما بالنسبة



انقط أخرى كثيرة هذا المترح عبارة عن اتحاد مجموعة من الممثلين لها لجنة قراءة  
افحص النصوص التي امامها ولها مطلق الحرية في قبولها او رفضها .

وتسكون هذه اللجنة من بعض الممثلين ورجال الادب يعينهم الوزير  
وتسكون طبقا للرسوم الصادر في ١٣ نوفمبر ١٩٥٩ وفي حالة عدم عرض  
مسرحية في نفس السنة مع قبول اللجنة لها يكون للثوائف الحق في تعويض  
قدره ٧٠٠٠ فرنك ، ولهذا المسرح رساله وهي من أسباب بقائه ، هذه  
الرسالة هي أن يعرض على الجمهور جدولا للمسرحيات الكلاسيكية  
أو الحديثة ، وحينما لا يقسم المسرح مسرحية جديدة وجب أن يختار من هذا  
الجدول وهذا الاختيار يتم بموافقة لجنة القراءة أو باقتراح المدير أو أحد  
الممثلين ، وتحدث اخطاء جسيمة عندما تكون المسرحيات د في حالة  
الجدول ، من الاتاج للدرامى الفرنسى وخصوصا عند بحث التمثيليات التي  
نيناها أو إعادة تمثيل المسرحيات الحديثة .

وفي الاوقات الهادئة حيث لا تحتل اعلانات المسرح أى نجاح لمسرحية  
وحيث لا توجد مسرحية جديدة بالعرض يقوم المسرح بإعادة تمثيل المسرحيات  
المعروضة بجدوله : فيقدم مسرحية قد نجحت من أعوام أو من أشهر وفي  
هذه الحالة تجدد المسرحية بتغير كل أو جزء من الممثلين وأحيانا بتجديد  
الديكورات . والكوميدي فرانسيز تقوم بإعادة تقديم المسرحيات  
الكلاسيكية العظيمة ، ومادامت النصوص المسرحية معروفة فالاهمية  
تنصب على التمثيل فبتفاصيل التمثيل الدقيقة يميل معنى النص في اتجاه جديد  
غير مألوف .

تصبح النصوص الدرامية ملكاً للجمهور بعد خمسين سنة من موت المؤلف أو موت آخر شريك في التأليف وقد زيدت هذه المدة بعد الأحداث التي استطاعت أن تمنع عرض هذه المسرحيات ، كالحرب مثلا ، فحرم أصحاب الحقوق من الدخل المالي الذي يجلبه عرض هذه المسرحيات .

اختيرت المسرحية وأتفق مع المؤلف أو أصحاب الحقوق على عرضها بعقد يضمن للمؤلف وأصحاب الحقوق نسبة مئوية من الدخل تحصل بواسطة جمعية الكتاب المسرحيين ، وتسدد عن طريقها .

ربح المؤلف يتناسب بدقة مع عدد المتفرجين اللذين شاهدوا العرض ودفعوا ثمن التذاكر ، ومع ذلك فإن كبر المسرح لا يضمن تلقائياً دخل أكبر للمؤلف إذ أن المسرحية التي تبجح في مسرح صغير قد تستقبل بقتور في مسرح كبير ويبدو أنه توجد علاقة غامضة للغاية بين طبيعة بعض النصوص المسرحية ونوع تأثيرها الخاص وسعة المسرح .

تكون للمؤلف وأصحاب الحقوق في مدة تمتعهم بحقوقهم السيادة المطلقة على المسرحية فلا يمكن أن تعرض ضد رغبتهم أو تحت شروط مادية أو معنوية يعتبرونها مجحفة لهم .

## ١١ - المخرج والممثلون والمدير يفهمون جيداً جمهورهم

حينما يعاد عرض نص مسرحي فإنه يتغير تغيراً جوهرياً بإذن أو

بمهوره المؤلف الذى قد يكتب حوارا جديدا لبعض الفقرات فيطيلها أو يختصرها حسب مايشعر به من التأثير عندما يرى النص المسرحى وقد دبت فيه الحياة ، أو حسب اقتراح الممثلين أو المخرج أو المدير المسئول لانهم كرجال مسرح يستطيعون أحيانا الحكم مقدما على رد الفعل عند الجمهور أفضل من المؤلف وأخيرا وبعد بضع حفلات توضع تعديلات جديدة وخاصة حزن بعض الاجزاء من المسرحية لاثارة انتباه الجمهور ، والنص المسرحى المطبوع يكون عادة هو النص المعدل حسب هذه الطريقة ، أى هذه النصوص المسرحية تعرض للقارىء بصفة نهائية بعد التحويرات والتعديلات الكثيرة التى أدخلت على النص الاصلى .

## ١٢ — صلاحية الممثل وتجانسه مع الدور

إختيار النص لا يتم فقط حسب طبيعة الجمهور ولكن حسب الممثلين المعدين أيضا ، ففي حالة فريق متجانس — وهى حالة نادرة اليوم — يجب أن نراعى عدد الشخصيات فيجب ألا يتعدى هذا الرقم عدد الممثلين الذين يكونون الفريق كما لا يجب أن يكون أقل منه كثيرا فو ليسير كتب مسرحياته لشغل الامكانيات التى تقدمها فرقة كما أن كثير من المسرحيات كتبت بعد ذلك بالتفصيل لفريق بعينه ، كما يجب أن نراعى أيضا طبيعة الوظائف التى يجب أن تتجاوب مع الصفات الخاصة لمختلف الممثلين .

إذا لم يكن الفريق متجانسا فالإختيار يتوقف على التصرف مع أى ممثل يصلح خاصة لمثل أحد أدوار البطولة ، وبصفة عامة فإن الفريق



يبحث على أن يمثل معظم أفراده ويعطى بذلك إصفااتهم كل طاقتهما ، ثم يختار منهم وفق هذا الغرض .

يتم عرض كل مسرحية في حرية مطلقة ومع ذلك ففي حالة ما إذا كان عرض المسرحية سيجلب قلقا تخل بالنظام العام فلترئيس الشرطة في باريس أو عمدة أى مدينة أخرى أن يمنعها ، والسلطات لا تستعمل حقها الذى خوله لها قانون عام ١٨٨٤ والذى ينص على أن تقدم للسلطات جميع نصوص المسرحيات التى يريد المديرون اخراجها وعرضها مع العلم بأن هذا القانون مازال سارى المفعول .

# الفصل الثاني

## الممثلون

١ - الحركة والنص المسرحي يجب أن يظهرَا غير منفصلين

لا يوجد عرض مسرحي بدون نص أو بدون ممثلين ، ومهما كانت مخيلة القارئ فإنها لا تستطيع أن تعطيه الاتفعال الخاص الذي يقدمه عرض المسرحية على المسرح ، هذا الاتفعال الخاص لا يستبدل بشيء آخر. ولنعطي الكلمة معناها الحقيقي القوى فنقول أن الممثل يترجم بلغة مرئية وسماعية كلمات ووقفات النص المسرحي ، وهو يترجمها بطريقة غير متوقعة تتفق قليلا أو كثيراً مع تلك التي تخيلها قارئ النص المسرحي ، أنه يترجمها بحسده ووجهه وصوته مظهراً الحزن أو السرور كما يترك له النص المسرحي حرية كبيرة في التعبير ، وذرورة فن الممثل تكمن فيما يفرضه على المشاهد من الإحساس بأنه لا يستطيع بأي حال أن يعطي للنص معنى أو مغزى آخر كما لا يستطيع أيضاً ترجمته بدقة برغم كل غنى النص ، كما يجب ألا يشعر المشاهد بأنها ترجمه فالنص المسرحي والتمثيل يجب أن يظهرَا غير منفصلين فالنص المسرحي يجب أن يبدو وقد خلق للتمثيل قبل أن يشكل في كلمات . وهناك حالة خاصة هي حالة الممثلين المشهورين - أني أشير الى مونييه سولي Mounet-Sully - ذوى الذاكرة الضعيفة الذين كانوا



يستطيعون معالجة هذه الذاكرة بكلمات غير مترابطة أو عادية وهم أثناء ذلك يستمرون في تمثيلهم بقوة لدرجة أن الجمهور لا يلاحظ شيئاً ، أما المبتدئ في فن التمثيل فعلى العكس حينما ينسى الكلمات أى حينما تخونه الذاكرة يظل بدون حركة .

## ٢ - الصناعة الفنية

مهما كان موقفنا تجاه رأى ديدرو Diderot في كتابه الشهير Paradoxe الذى يقول بأن الفن ينبع من الجمال وليس من الصناعة فالمعروف أن أى ممثل لا يخلق تمثيلاً ذاتياً وأن تعلم هذه الصناعة الفنية لازم لتحصل على التأثير الذى تحدثنا عنه .

أما الممثل الذى يندمج في دوره فعلى عكس رأى ديدرو بعد مقابلاته مع جارريك Garrick المشهور - أن جزءاً من نفس الممثل يجب أن يظل حراً بصفة شاهد أو محرك للتمثيل المسرحى والواقع أن الممثل يلزم له في الحالتين أن يملك الصنعة والفن فطابقة الممثل لشخصية مسرحية لا تنبع عن ارتجال ولكن من تفاصيل مجمعة بقوة في إطار أساسه الدراسة والمهنة .

## ٣ - مدارس تعليم الفن الدرامى ومناهجها

هذه المهنة يتعلمها الممثل في مدارس الفن الدرامى الخاصة أو العامة ومعظم المدارس الخاصة تعرض نوعاً من المراحل الأولية ، ومن بين

مؤسسات التعليم المسماة مركز التدريب الدرامي بشوارع بلانش ؛ ويكون المرحلة الثانوية والمدارس الأهلية الإقليمية أما الكونسرفاتوار الأهلى للفنون الدرامية فهو المرحلة العالية التى تعد لها الهيئات الأخرى وخلال سنتين أو ثلاثة وأحيانا أربعة سنوات من الدراسة يشمل تلاميذ الكونسرفاتوار الأهلى للفنون الدرامية - الذين ثبتت صلاحيتهم فى مسابقة عامة تقام كل سنة ويستطيع بعض هؤلاء التلاميذ أن يحصلوا على الجائزة الأولى أو الثانية أو الثالثة أو جوائز أخرى تقديرية فى الكوميديا الكلاسيكية أو الحديثة أو فى التراجيديات ، وتشمل كلمة كوميديا فى المصطلحات الخاصة بهذا المعهد جميع المسرحيات التى ليست تراجيديات كلاسيكية قديمة - ويطبقون كلمة كلاسيك على كل مسرحية ظهرت قبل عام ١٨٥٧ تاريخ وفاة ألفريد دي موسيه Alfred de Musset والطلبة الذين لم ينالوا أى جوائز لا يستطيع أن نخط من قدرهم لأن السنوات التى قضوها فى الكونسرفاتوار قد منحهم ثقافة مسرحية متينة للغاية ، كما تقام اختبارات دورية كل نصف سنة لكل سنة دراسية ليلاحظوا تقدم الطلبة وهذه الاختبارات تسمح لهم بطرد الطلبة الغير لائقين .

يمنع الطلبة من التمثيل فى أى مسرحية مدة دراستهم إلا بتصريح خاص أما الذين يفوزون بالجائزة الأولى فيستطيعون العمل فوراً فى الكوميدي فرانسيز كطلبة فى مدرسة داخلية ولا يستطيعون رفض هذا الطلب .



## ٤ — مواد الدراسة

وتشمل مواد الكونسرفاتوار — خلاف الدراسة الدرامية — تاريخ الأدب الدرامي وتاريخ المسرح كهيئة فنية ، ودراسة اللغات الأجنبية ودراسة الشيش والقانون والرقص والاعاب البدنية وفي ذلك الحين أو خلال احترافه للفن يتخذ الممثل غالباً اسماً مستعاراً يشتهر به بين الجمهور.

## ٥ — الأدوار التقليدية في المسرح

ينقسم الممثلون لوظائف تمثيلية تقليدية مختلفة حسب تكوينهم البدني واستعدادهم الطبيعي .

### للرجال

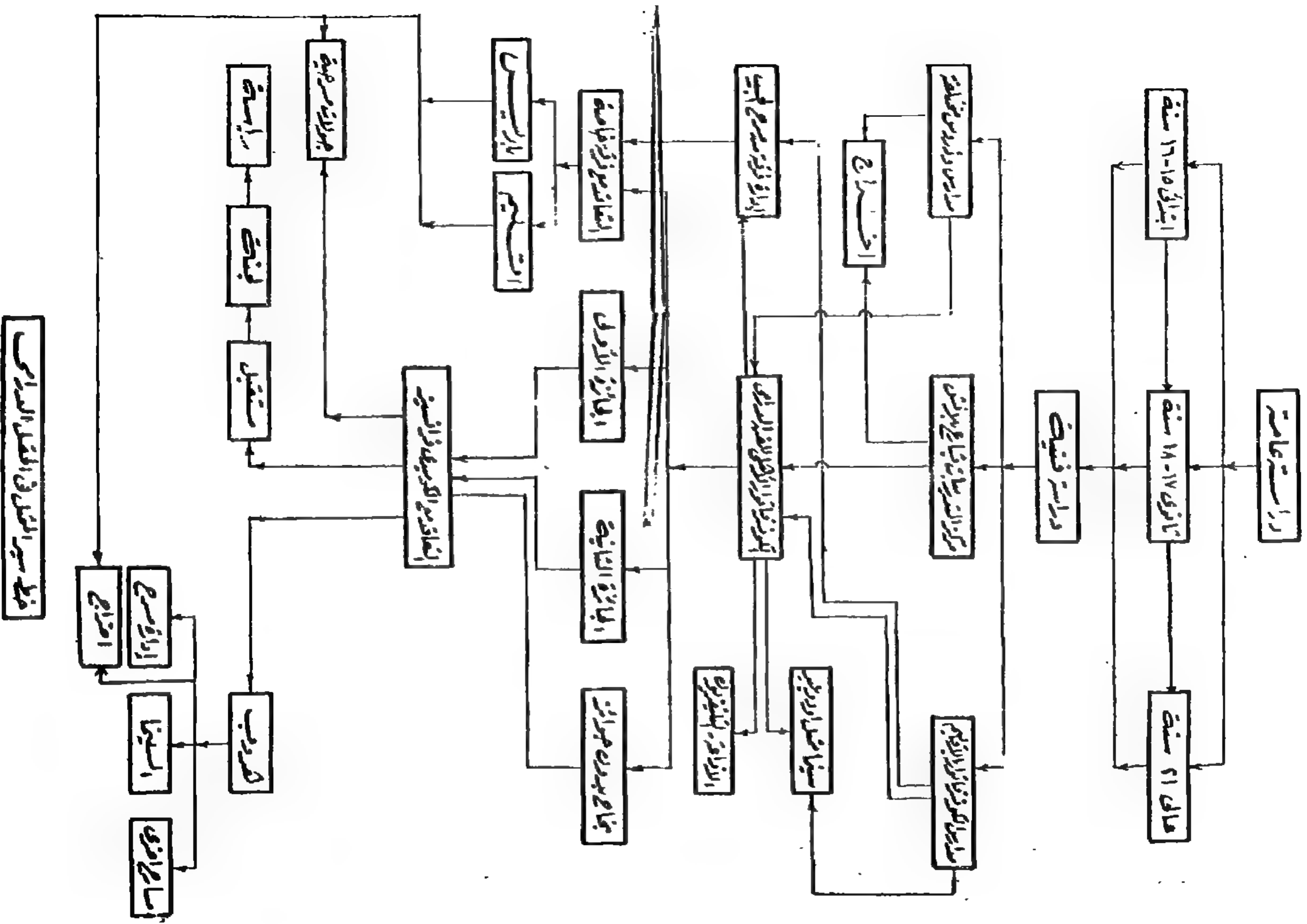
عاشق ( هوراس Horace في مسرحية مدرسة النساء L'école des femmes )  
العاشق الثاني ( كليتندر Clitandre في مسرحية عدو المجتمع Le misanthrope )  
الفتى الأول ( فالير Valère في مسرحية طرطوف لموليير Tartuffe )  
الدور الأول للشاب ( كليتندر Clitandre في مسرحية النساء العالقات Les femmes Savante )  
الدور الأول للشباب الأكبر ( المافيفا Almaviva في مسرحية حلاق اشبيلية Barbier )  
الدور الأول الأكبر ( الست Alceste في مسرحية عدو المجتمع أيضا )  
المهرج الكبير ( بيرو Pierrot )

مسرحية دون جوان ( Don Juan ) المهرج الثاني ( أوردجون Orgon ،  
 بارتولو Bartholo بتي جان Petit-Jean في مسرحية المدافعون  
 ( Les plaideurs ) المهرج الاول ( وبالاخص في مسرحية الخوذة الكبيرة  
 ( La grande-casque ) . . ( سجانارل Sganarelle في مسرحية دون جوان ،  
 ومسكارى m:scarille في مسرحية الطائش L'étourdi وكريسان Crispin  
 في مسرحية كريسان غريم سيده Crispin rival de son maître )  
 المهرج الاول المميز وبالاخص ( كوفيل Covielle في مسرحية البرجوازي  
 النبيل Bourgeois لافلش La Flèche وكريسان في مسرحيات بأسمه ماعدا  
 مسرحية المورث ( Legataire ) لابس المعطف ( Arnolphe )  
 رجل المال ( ليزيمان Lysimach في مسرحية المجيد glorieux وتركاريه  
 Turcaret ) الشخص الهرم السخيف ( دور عجوز يجبر الممثل على وضع  
 المساحيق في وجهه بطريقة مبالغ فيها تظهر التجاعيد وبالاخص الشيوخ  
 السخفاء مثل جيرونت géronte في مسرحية طيب رغم أنفه  
 ( Le médecin malgré lui ) الأب النبيل ( جيرونت في مسرحية الكاذب  
 Le menteur ، ودون لويس Don Louis في مسرحية دون جوان )  
 الحكيم ( كليونت Cléante في مسرحية طرطوف ) .

## النساء :

الساذجة ( انيس Agnès ) العاشقة ( هنريت Henriette في مسرحية





النساء العالمات ( البطلة ) ( إليز Elise في مسرحية البخيل L'avare ) البطلة  
الكبرى ( الفير Elvire في مسرحية دون جوان ) الدور الأول للشابة  
( الكمن Alcmène ) الدور الثاني للتأقّة ( اليونت Eliante في  
مسرحية عدو المجتمع ) دور المتأقّة الكبرى ( سيلمن Célimène في  
مسرحية عدو المجتمع ) الدور الثاني للخادمة ( خادمت ماريغو ) الخادمة  
( دورين Dorine في مسرحية طرطوف ) الام النبيلة ( فيلامنت  
Philaminte ) الدور المميز ( ارسينوى Arsinoé ) المربية المعجوز ( مدام  
برنل Mme Pernelle في مسرحية طرطوف ) .

ومع أن هذا النظام مطابق تماما للدوار التقليدية للمسرح الكلاسيكي  
حتى الثورة ، إلا أنه لا يتفق قط مع المسرح الحديث الأكثر ثروة وتغيرا  
واختلافا في النماذج الانسانية التي تمثلها على المسرح فنحن نرى فكرة  
النموذج تختفي لتظهر الشخصية . ونظام الوظائف هذا أيضا لا نستطيع  
استخدامه لإنشاء أساس البرقيات ، وهي التي حدثت الآن نظريا بعبد  
الاسطر التي يلقيها الممثل بشهرته أي بتأثيره على الجمهور .

ومكذا لا تتبع في توزيع الادوار حاليا الوظائف التقليدية كما  
لا تخصص أي مثل لدور معين حيث تتجسم كفاءته الشخصية . هذا  
التطور أتى من انه إلى أواخر القرن التاسع عشر كان المؤلف المسرحي  
يخلق أشخاصه أكثر الاحيان بعد أن يطابقها مقلما على الوظائف التقليدية  
لفرقة معينة ، بينما المؤلفين الجدد يخلقونها في استقلال تام من مخيلتهم ،

ويحدث طبعيا أن يكتب المؤلف الدرامى دورا أو أكثر واضعا نصب عينيه الموهبة الخاصة لممثل أو ممثلين معينين لهم هذه الادوار .

## ٦ - توزيع الادوار

توزيع ادوار المسرحية هو تقسيم شخصيات المسرحية بين الممثلين المعيّنين لتمثيلها ، هذا التوزيع يشمل أعضاء فرقة متجانسة — فيعطى كل منهم الشخصية التى تناسب استعداده — أو ممثلين قد استلحقوا من جهات مختلفة فاجتمعوا وقتيا لتمثيل إحدى المسرحيات لمطابقتهم الخاصة للشخصيات أو لشهرتهم إذا كانت متجذبة الجمهور ، دون أن تكون مطابقة الممثلين للشخصيات فيها شيء من الصعوبة .

وحيثما يكون ممثل أو ممثلة ذا موهبة كبيرة قد تخصص فى دور أو فى وظيفة فانه يدخل من وقت لآخر ضمن فريق متجانس . واليوم تختفى فكرة الفرق المتجانسة ماعدا الكوميدي فرانسيزو ومسارح التجربة والمراكز الدرامية وبعض المسارح الباريسية .

واختلاف الادوار وتعدد وتنوع نماذج الشخصيات تضمن توزيعا موفقا لها من الممثلين ، فحينما نجد ممثلين موقنين لا يكونون وحدة فالتماسك الذى تخاطر هذه الطريقة بهدمه نراه ثانية فى سلطة المخرج هذه القوة الجديدة . قبل أن نولى المخرج سلطانه نحن نعرف أن التماسك التام فى الفرقة لا نستطيع الحصول عليه الا بفضل ممثلى الفرقة الذين اعتادوا التمثيل



مما يستمرار ، والتوزيع الصحيح للأدوار لا يتأتى من نجاح هؤلاء  
الممثلين في مسرحية معينة ولكن من شهرتهم السابقة ، وبالرغم من  
التوزيع الجيد للأدوار فإن التمثيل الرديء يؤدي بالمسرحية إلى بعض  
الفشل .

## ٧ - عقود التمثيل

يرتبط الممثل في أى مسرحية بعقد نموذجى قد حددت بنوده ببلقة  
بواسطة نقابة الممثلين المؤسسة في أول يناير ١٩٢٨ ويشترط أن يكون العقد  
كتابى وأن يحدد تاريخ البدء ومدة العمل ومدة عرض المسرحية وأحيانا يحدد  
تحدد مدة العقد بموسم مسرحى أو على الأقل ثمانية أشهر متتابعة وأحيانا في أى  
عند عرضها ، أما واجبات الممثل فنظمه تفصيليا في لائحة داخلية ، وحينما  
يمنع الممثل العقد فإنه يدفع تعويضا نظير حرمان الفرقة من تمثيله ومع  
ذلك فقد يحدث أن يطلب الممثل للاشتراك في فيلم سينمائي مع العلم بأنه يمثل في  
مسرحية فيفضل المكسب المادى الهائل الذى تضمنه له السينما باشتراكه  
في تمثيل الفيلم ويدفع التعويض المنصوص عليه في العقد لاسترداد حريته .  
وسنرى بعد ذلك الحالة الخاصة التى تطابق نظام الكوميدي فرانسيز والى  
يرتبط فيها الممثل بالعقد الذى يوقعه سواء بتمثيل عدة حفلات أو بفترة  
محددة أو بطول مدة عرض المسرحية التى يشترك في تمثيلها .

## ٨ - البديل

قد يمنع المرض أو أى حادث عارض الممثل في بعض الأحوال من  
التمثيل . ولكي لا نوقف عرض المسرحية نستعين بالبديل وهو الممثل الذى

درس الدور وانتزك في البر وفات وأصبح نادرا على أن يحتل سريعا  
مكان زميله الذي عاقه المرض أو أى حادث .

يجب أن يعلن هذا الابدال للجمهور ، وحينما يستمر يشار اليه في  
الاعلانات ، فالمتفرج الذى دفع ثمن التذكرة يشاهد ممثلين معينين له الحق في  
استرداد ثمنها في حالة تغيير أحد ممثلي الدور الأولى . وحينما تمثّل مسرحية  
عدة أشهر متتالية فمن الطبيعي أن تعطى بعض الأدوار لممثلين لم يشتركوا  
في تمثيلها أول مرة ، هذا الابدال يعلن عادة في تكلم شديد وعلى العكس  
حينما يعود الممثل - لئى مثل المسرحية أول مرة - إلى دوره مرة أخرى  
يعلن عنه بدعاية كبيرة في الاعلانات والصحافة .

## ٩ - الكومبارس

الكومبارس هم الممثلين الذين لهم أدوار صغيرة لا يتكلمون فيها على  
المسرح وفي المسرحيات ذات المناظر الكبيرة والتي نستخدم فيها أشياء  
غير مسرحية أو أشخاص لا يتقنون إلى فئة الممثلين . يؤجر الكومبارس  
خدماتهم كعوامل جماعية ( عساكر - فلاحين - أشخاص من الشعب )  
حيث يستوجب دورهم في المسرحية حركات جماعية ، أحيانا صيحات أو  
هتافات أو بعض كلمات منفردة ويطلب منهم أن يلبسوا ملابس معينة وأن  
يطيعوا بنظام تعليمات المخرج .

## ١٠ - ملابس التمثيل والمكياج

لا يستطيع أى ممثل الظهور على المسرح بدون أن يلبس ملابس خاصة وأن يضع ما كياج حتى ولو كانت المسرحية معاصرة وكانت الملابس العادية التى يلبسها ثلاثم دوره ، إذ لا بد أن يلبس الممثل لباساً معداً حسب تعليمات معظم الديكور الموجود فى المسرح والذي يتقاضى أجراً من ادارة المسرح. والاضاءة الشديدة الموجودة على المسرح تمنع الممثل من التمثيل بوجهه الطبيعي فيظهر الوجه باهتاً ، فيجب حينئذ أن نغمق بشرة الوجه لتظهر تفاصيله والممثل ذى الخبرة الطويلة يستطيع أن يقوم بعمل المكياج بنفسه ، أى يغير هيئة وجهه لتناسب مقتضيات الاضاءة ، والتعبير عن دوره ، ولكن فى معظم الأحيان يتولى أحد المختصين هذه العملية وعلى الشخص عندما تكون غير ضرورية فى بعض الأدوار الكبيرة الغنيمة التى لا يحتاج الممثل أن يعبر فيها بوجهه عن الشخصية ، وهذه العملية دقيقة لدرجة أن المكياج لا يجب أن نراه فى الصفوف الامامية كما يجب أن يكون جيداً لينتج الاثر المطلوب أمام أعين النظارة الجالسين فى الصفوف الخلفية ، ولا يتم الاثر المرجو من المكياج فى الواقع إلا بتنظيم الاضاءة ، فالاضاءة يجب ان تعدل بدقة وباستعمال الزجاج الملون الذى يختص كل أو جزء من الألوان المقابلة .

وأقل مكياج يتسكون فى الغالب من أصباغ للوجه ضرورية لمنع لوجه من أن يظهر أغبراً وطبقة رقيقة من البودرة لمنع اللعنان ، وأحياناً تضاف



مساحيق التجميل إلى أصباغ الوجه . وتعين مساحيق التجميل أو غيرها بطريقة أصلية حسب الألوان ، وهذه الألوان المختلفة تكون لوحة حقيقية أما الألوان المستخدمة فكثيرة — خلاف صبغة الوجه رقم ٣ الكستاني والأسود والأبيض والأخضر والرمادي — والأزرق الرمادي — والأصفر القرمزي والأحمر القاني وتخلط هذه الألوان لتعطينا ألوانا مركبة ، أما الأقلام فتستعمل للمسحات الدقيقة من الألوان ، تخاط مساحيق التجميل في اليد اليسرى وتوضع بأصابع اليد اليمنى أو بفرشاة أو أسفنجة كما تلتصق الزخارف الأخرى على الوجه ، كاللحية والشارب — بالغراء وبعد انتهاء العرض تسمح المساحيق بنوع خاص من السوائل مثل الفازاين وإذا اضطررنا إلى تغيير شكل الوجه أو الالف نستعمل عجينة كبيرة تسمى « عجينة الالف » .

## ١١ — أهمية المكياج

لا تختلف النماذج الانسانية التي يجب أن يجسمها الممثل في الشكل الطبيعي للوجه واللون العام للبشرة فقط فالمكياج من أهدافه أيضا أن يعطى الوجه تغيير يعكس حالة نفسية معينة ، فطبقة مساحيق التجميل يجب أن تكون رقيقة جداً حتى لا تعوق التعبير بالوجه كما يجب أن يبنى الممثل تفاصيل المكياج على ملاحظة النماذج التي يقابلها في الحياة وهكذا يستطيع

أن يعدل خطوط وجهه وتعبيراته الطبيعية ملاحظاً أصل وعمل ومزاج  
وتقسمة الشخصية التي يمثلها .

والمكياج لا يوضع على الوجه فقط بل أن جميع أجزاء الجسم التي  
تظهر على المسرح يجب أن تصبغ بمسحوق التجميل السائل لما سيقع عليها  
من الضوء .

## ١٢ - البروكات والوجوه المستعارة

بالرغم من أن استعمال الأشياء المستعارة غير ضروري بعكس المكياج،  
إلا أنها تستعمل في كثير من الأدوار ، والبروكات تكون بجهة أو من  
غير جهة وفي الحالة الأخيرة يجب أن يكون التصاق جهة البروكة وجهة  
الممثل غير ظاهر بقدر الإمكان وأيضاً في حالة الصلح ، أما الزخارف  
المستعارة في الوجه كاللحية والشارب والحواجب فيجب أن تستعمل بنفس  
الحرص والشارب فقط نستطيع أن نرسمه بفرشاة خاصة وكذلك يجب ألا  
يكون هناك فاصل بين المكياج - الذي يغير شكل الوجه - والتعبيرات  
الجديدة التي يجب على الممثل عملها ، ولترك جانباً المواقف التي يستطيع  
الممثل اتخاذها ليمثل الشخصية : إذ يتقوس أو يرفع هامته أو تصدر عنه  
بعض الحركات العصبية ولكن حجم الجسم يجب أن يتغير غالباً .

الممثل الرفيع يستطيع أن يمثل شخصية رجل له كرش فيلبس تحت

سترته بطن حشو ، وسمانات دقيقة للأرجل بنفس الطريقة الاكتاف  
تعرض وترتفع ، كما يضاف ، أتب ، صناعى الظهر ، وهذه التغيرات  
دقيقة فى تنفيذها لأن جسم الانسان يكون وحده كل جزء يؤثر  
فى الهيئة الكلية : فظهر الرجل ذو الكرش مثلا ليس كظهر الرجل الرفيع  
ووضع الرأس عند رجل مرتفع الصدر غيرها عند رجل منخفض الصدر ،  
وسير الأحادى يختلف عن سير الرجل العادى وهكذا . ولمثل شخصية  
الأعرج يلبس الممثل حذاء له نعل غير متساو فى الطول . والأعور  
والأكتع لا يستطيع المشىل تقليدهما دون الاستعداد لذلك . كل هذه  
الاقباسات للنماذج البشرية استلقة هى جزء من المكياج .

## ١٢ - الإلقاء والتمثيل

عندما يترجم الممثل النص المسرحى ( أى عندما يمثل ) فهناك مادتان  
من الممكن فصلهما ، هما الإلقاء والتمثيل . أما الإلقاء فيعود إلى  
كشاح للنص . أما التمثيل فإن الممثل يعبر بمركات جسده وبتوجيه عن  
الانفعالات التى يجب أن ينقلها للمتفرجين فى جميع درجاتها هذان العاملان  
لها أهمية نسبية عكسية . فإذا كان النص أدبيا أو فلسفيا فإن صفة وسلوك  
الصوت وتفاوت التنغيم واللهجات الخاصة بالحب والخوف والركة والاتصال  
هم فى هذه الحالة جوهر التمثيل وهم الذين يجب أن ينقلوا إلى المتفرجين جمال  
النص الأدبى أو وركة النص الفلسفى وفى هذه الحالة يجب أن تطابق المواقف  
والمركات التمثيلية تنوع الإلقاء من الهدوء للحدة ، وعلى العكس



في مسرحية أو في منظر حيث لا يعبر النص إلا عن جزء من الدراما التي يتخيلها المؤلف ، يسترد التمثيل الجسدي والتمثيل بأساليب الوجه حقوقهم في هذه المواقف ويعبر الممثل بذلك عن الحقيقة الداخلية للشخصية في التراجيديات والكوميديات ولا يتطلب من الإلقاء في هذه الحالة إلا أن يكون واضحا وصادقا وفي مقابل ذلك نرى مرونة الجسم وحرية جميع أجزائه في الحركة ، كما أن التعبير بالحركة عن السرعة والبطء وتعبير الوجه وتشكيل أساليبه تعتبر الوسيلة الجوهرية التي تعبر عن الشخصية الانسانية في طبائعها وحبها وانفعالها .

الممثلون الذين يمتلكون هاتين الوسيلتين ، - الإلقاء والتمثيل - للتعبير متساوي الصفات ، نادريين ، فثلا كان فرديريك لومتر Frédéric Lemaître مدعشا في تمثيلية متوسطة في الإلقاء والممثلة الشهيرة بارتيه Bartet فاققة في القائها ولاستطيع القيام بالأدوار التي تقتضى التمثيل المتقن.

#### ١٤ - الخوف والارتباك

قال كونديه Condé أن الضابط الذي يؤكد أنه لا يخاف قط كاذب ، وكذلك الممثل الذي يدعى عدم الشعور بالرهبة قط كاذب ، فالرهبة هي الخوف الكاذب الذي يشل حركة الممثل أحيانا عند دخوله المسرح ولو في الأدوار التي درست جيدا ، وأحيانا في الأدوار المألوفة بالنسبة له ، هذا الخوف هو نوع من القلق الذي يلغى الذاكرة ويختنق الصوت ويشل الأعضاء

ويجعل الحركات خاطئة أو أوتوماتيكية والنظرات زائفة غير مستقرة وإذا  
استطعنا التغلب على هذا الارتباك فن النادر أن يقاوم هذا الارتباك حرارة  
التمثيل وقوة النص المسرحي التي تنشأ منذ اللحظة الأولى للتمثيل ، وينشأ  
هذا الارتباك من جمهور المسرح نفسه تلك الآلية أو من الهدوء بعد التوتر  
الذي شل الممثل بعد التهييج السابق على خشبة المسرح وأحيانا لحالة عصبية غير  
عادية أو حادث غير متوقع تتج على خشبة المسرح أو بين النظارة أو من  
الفكرة التي يتخيلها الممثل أحيانا في عدم كفاءته

## ١٥ - ضعف الذاكرة

ونظرية ضعف الذاكرة هي تهديد آخر يحوم دائما حول الممثل ، ففجأة  
ودون ماسيب تنسى كلمات النص الذي حفظناه جيدا والذي رددناه . هذه  
الظاهرة التي يمكن أن يقع فريسة لها أكبر الممثلين هي أننا بعد أن نقرأ النص  
عدة مرات نحفظه الذاكرة بنوع من الآلية، وضعف الذاكرة يأتي في النصوص  
المسرحية التي حفظت حديثا ثم الغاما الإدراك والانتباه ولو قليلا ونستطيع  
أن نقول بطريقة متناقضة ظاهريا أنه كلما كان النص غير محفوظ جيدا كلما قلت  
فرص ضعف الذاكرة، فالممثل في هذه الحالة غير مطمئن لآلية ذاكرته فيراقب  
نفسه دون وعي ويدير عمله ، وعلى العكس حينما يطمئن الممثل لآلية ذاكرته  
تخونه هذه الآلية وحينذاك يجب عليه أن ينتقل فجأة من طريقته الآلية  
طريقة الإدراك فيتذكر النص الذي سبق ضعف الذاكرة ليجد في إدراك

تام الترابط المنطقي للموضوع — وع فالممثل المجرب يتجنب هذا النقص ( في حوار المسرحية الغير محفوظ) والغير منتظم ولا يبحث عن الترابط في أصل المسرحية حتى لو ترك جزءاً كبيراً من الموضوع محالوا بحركة عقلية تلقائية أن يجد بقية إجابته أو الاجابة التالية تاركاً أحياناً بعض إجابات الزملاء الذين يمثلون معه ، وفي حالة الاخفاق في خلق هذا الترابط يجب على الزميل — حينما يرى الاضطراب أو السكوت الغير عادى — أن يربط زميله بإجابته فيظهر عند ذلك بقية الحوار .

## ١٦ — الملقن

ولتجنب ضعف الذاكرة — ولو أنها أصبحت شيئاً نادراً الآن — بعد وجود الملحن — فالممثل لم يمكن يتقن دوره جيداً في غياب هذا الملحن . والملحن أمامه النص ولا يظهر للجمهور ويتابع النص بعينه بدقة تامة ويكون مستعداً لتلقيه للممثل المرتبك ، كما يجب أن تكون له طريقة خاصة للنطق وطريقة خاصة لتوصيل صوته ليفهمه الممثل الذي يكون أحياناً بعيداً عنه وذلك حتى لا يصل صوته للجمهور .

حينما يردد الممثل عقلياً بقية موضوعه خاصة عند إجابته أحد الزملاء ويخشى أن تكون هذه الاجابة قصيرة فإنه يقترب بطريقة طبيعية من الملحن لسمع النص جيداً .

ودور الملحن اليوم ذو أهمية كما في الماضي، فكما قلنا أن سرعة ظهور



المسرحية وعدم كفاية البروفات وتتابع إعلانات المسرحية المتكررة والمجد الزائف على المسرح قد اقتضى ذلك كله وجود الممثلين . و يبلغ بعض الممثلين أوج قنهم بأداء أدوار لم يتقنوها فيستمعون ويتلون النص من فم ثم الملقن ونحن نسمى هذا « التمثيل الملقن » ، كما أن بعض الممثلين الغير واثقين من ذاكرتهم يضعون في بعض الأماكن من خشبة المسرح حيث أما كنهم الطبيعية . أوداع غير مرئية للجمهور تكتب فيها فقرات النص التي لم يحفظوها وإن هذا العلاج نادر ولا يستخدمه إلا الممثلين المضطرين لتمثيل عدة أدوار في آن واحد ، وهذا العلاج واجب حينما يقوم الممثل بأداء عدة أدوار متتابعة في الموسم المسرحي . وبعض المسارح تستغنى اليوم عن الملقن بعد بضعة حفلات كما ضرب كوبو Copeau أول مثال لذلك .

## ١٧ - اهتمام الجمهور بالتمثيل

من المؤكد أنه في العرض المسرحي يكون اهتمام الجمهور بالممثلين أكثر من اهتمامه بالنص المسرحي ، فالجمهور يقتنع بمشاهدة نص مسرحي متوسط يمثل جيداً ولا يستطيع أن يتحمل رؤية نص مسرحي جيد يمثل بغير مهارة بواسطة ممثلين عاديين وهو رأى يجب أن نحترمه ، ويوضحه ببساطة : تعدد وسائل المعرفة - بالقراءة والراديو - أعطى للمنظر الدرامي طبيعته الحقيقية كنظر . ومن جهة أخرى فالجمهور الغير قابل لفهم النيمة الخاصة لنص

فيسرّحني يستطيع على العموم أن يدرك موهبة وقبيرة الممثلين ، فتأثير الحقيقة والطبيعة يكون في مجال التمثيل أكبر وأسرع فهي تتألف من الغريزة التي قوتها السينما ، كما أنها تطلب مستوى ثقافي غير مرتفع والمجد الحقيقي للممثل أن ينقل إلى الجمهور جمال النص المسرحي إذ لن يشعر الجمهور بهذا الجمال بدون المثل .

## الفصل الثالث

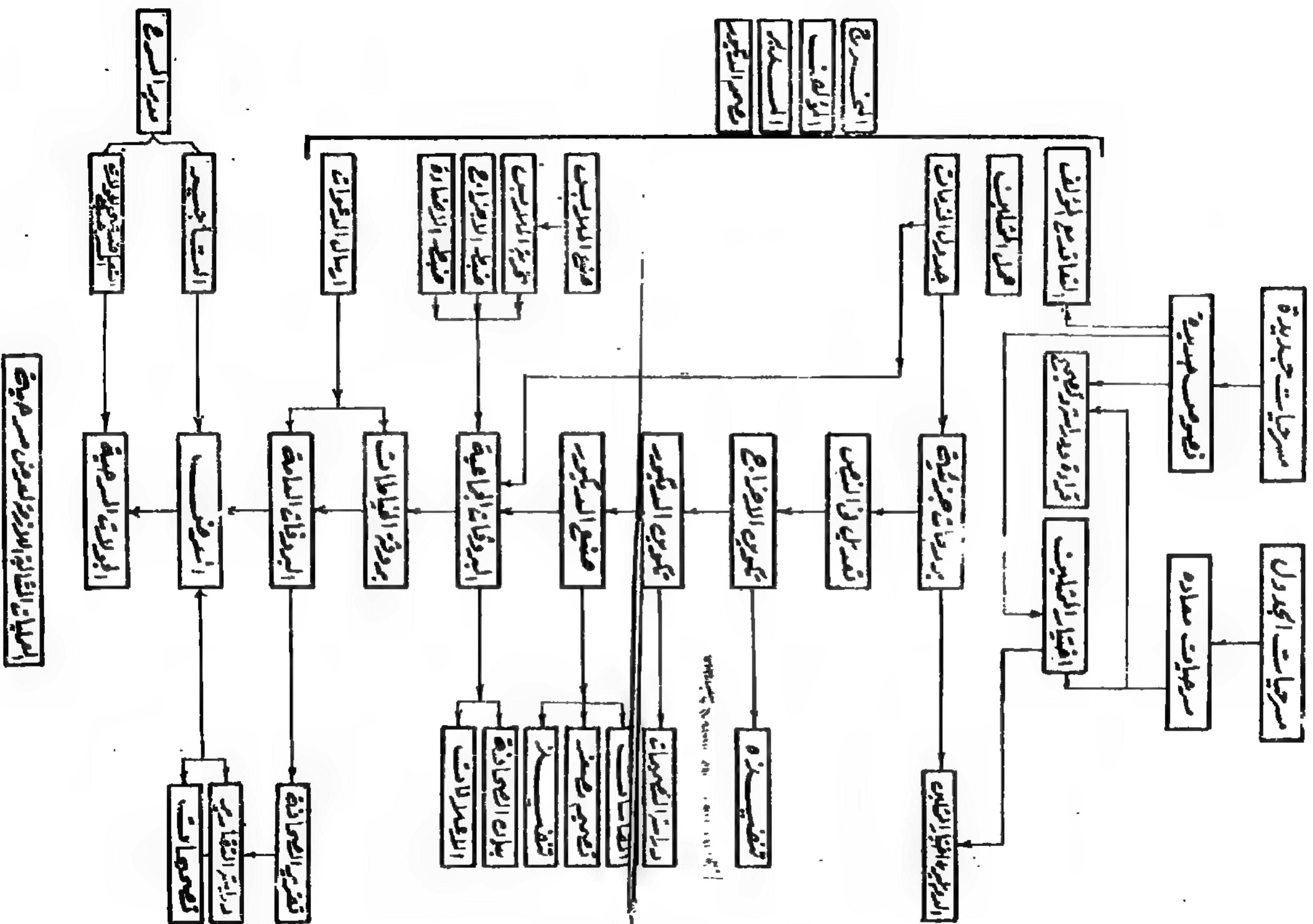
### البروفات والاخراج

#### ١ - التعليمات الأولية في الاخراج

حدثت المسرحية واختير الممثلون وابتدأوا في حفظ ادوارهم فاذا كانت المسرحية معاصرة وكان من الضروري وجود مؤلفها ، يجتمع المخرج والممثلون الذين وقع عليهم الاختيار مع المؤلف ليدرسوا المسرحية . وكلما زادت أهمية النص الايديولوجية أو النفسية أو الخاصة بالقيمة الجمالية كلما وجب ان تكون هذه الدراسة عميقة ، فالمؤلف يشرح للمخرج والممثلين فهمه لاشخاص المسرحية وماهى طبيعة الاما الصحيحة التى تمثل وماهو الايقاع العام للحركة وأخيرا مايريد قوله من خلال كلماته وعندما يكون النص قديما أو عندما لا يستطيع المزارف الشرح للممثلين فان المخرج هو الذى يتولى شرح هذه التعليمات لزملائه محاولا استخلاص آراء المؤلف العميقة وفى بعض الاحيان تكون المناقشات حرة حيث يدلى كل ممثل بوجهات النظر التى رآها عند أول قراءة للمسرحية ولكن فى اكثر الاوقات ينظم المخرج ويكتب مقدما طريقة أخراجه .

هذا العمل واجب خاصة عندما تكون المسرحية كلاسيكية عرضت





عدة مرات ففي هذه الحالة يكون الهدف الواجب الوصول اليه من دراسة الموضوع هو إيجاد تعليل حقيقي بقدر الامكان وأن نعطي للإخراج الجديد لونا آخر جديد يميزه عن طرق الاخراج السابقة، كما يجب أيضا أن يوجد بعض التوازن بين الابتذال وعكسه وبين الاحجام والجرأة، ولنحصل على اللهجة الصحيحة يجب أن نقرأ كثيراً من الوثائق التاريخية التي تعيد ترتيب الجو الروحي والطبيعي لحقبة التأليف . الاصاله لا توجد الا في اطار طريقة خاصة فاذا خنا هذه الطريقة فإننا سنسير عكس الاتجاه العام وفي هذه الحالة لن نعد إلى الطريق العام مهما اخترعنا تفاصيل ماهرة ومحلية، وإذا كان الايقاع النهائي للمسرحية لا ينشأ الا من البروفات فيمكن أن نعطي حينئذ تعليمات من أول الامر لنمنع الممثلين من العمل في أيقاع غير مناسب لا يمكن التخلص منه بعد ذلك .

جلسات العمل تكون أيضا مخصصة لشرح الدور النفساني ، الذي يتحرك في مجموع المسرحية وكل ممثل في الواقع يميل إلى التعمق في المناظر التي يظهر فيها فقط وعلى العكس يجب أن يهتم بالدخول في مجموع الحركة النفسية والروائية لينسجم تمثيله تماما مع زملائه ، وبهذا يساهم في تأكيد وحدة الاسلوب الجماعي للعرض .

هذه التعليمات العامة تكون ذات فائدة لأن النص المسرحي ينتمي إلى حضارة بعيدة في الزمان والمكان ، ويعبر عن عقلية ابعده من تلك التي اعتاد عليها الممثلون بل والعصر الذي يعيشون فيه والمسرحيات التي يمثلونها عادة ، ولنتذكر التضارب الذي وقع فيه ليفيه بو Lugué - poe مدة طويلة وهو يفرض على تمثيله تفسيراً خاصاً للمسرح أبسن Ibsen ، وبعد

أن تعلم حقيقيا بواسطة أيسن نفسه وبواسطة رطل المسرح الاكثندالفيين .  
عرف الاسلوب الحقيقي لأيسن ولكن متأخرا ، وهذا الاسلوب أقرب  
إلى الواقعية البرجوازية ، كما عرف أيضا الفهم المعكوس الذي أقامه  
المخرجون الأمريكيون للإيقاع والاسلوب لبعض المبرحيات الفرنسية  
المعاصرة . ولتجنب مثل هذه الأخطاء في إنتاج المبرحيات القديمة اجتمع  
مختلف المخرجين في (آراس) عام ١٩٥٦ وتبادلوا وجهات النظر في هذه المسألة .

## ٢ - نسخة التمثيلية الخاصة بالمثل

يجب بالطبع أن يقتنى كل ممثل الجزء الخاص به من نص المسرحية  
وحيثما تطبع يجب أن يحصل على نسخة من النص الكامل لها ليتجنب جميع  
الأخطاء ، ويعين بطريقة خاصة أجابته وآخر كلمات أجابة المشغل الذي  
سبقه وذلك على النسخة التي تسليها .

إذا لم تطبع المسرحية تكتب على الآلة الكاتبة ادوار الممثلين كل على  
حده كما تكتب آخر كلمات أجابة الممثل أو الممثلين الآخرين . يكتب  
الممثل على نسخته التعليمات الصحيحة التي تعطى له خلال البروفات وخصوصا  
التعليمات التي تخص تمثيله ، وعندما تنفذ هذه الأعمال التحضيرية نستطيع أن  
نبدأ البروفات بطريقة فعالة .

## ٣ - البروفات الأولية

تبدأ البروفات أولا جزئية ولا تهتم الا ببعض المناظر وبعض الفصول  
أو بعض الأدوار وتكون بالملابس العادية وبدون ديكورات إما على خشبة



المسرح الذى ستعرض عليه المسرحية أو فى مكان آخر مهم. لمثل هذا العمل إذا كان المسرح مشغولا أو إذا كان تمثيل البروفات فيه سيتكلف مصاريف ليس لها فائدة كالإيجار والاضاءة

خلال هذه البروفات الأولية يعتاد الممثلون على ادوارهم وعلى اجابتهم أي يعتادوا على زملاء الذين سيمثلون معهم على خشبة المسرح. وتضم المناظر قليلا قليلا فى فصل ثم تضم الفصول معا: حينما تخرج مناظر أحد الفصول متفرقة وبغير ترتيب فإنه يلزم أن تربط هذه المناظر وذلك بإعادة تمثيل هذا الفصل جميعه بالترتيب العادى لهذه المناظر، والمخرج فى هذه الحالة لا يوقف التمثيل حينما يلاحظ خطأ أو نقصا ولكنه يدون ملاحظاته ولا يخبر بها الممثلين الا عند إعادة تمثيل هذا الفصل .

تكون الصعوبة - خصوصا فى البروفات الأولى - فى جمع الممثلين الذين يجب أن يمثلوا معا فكثير منهم لن يكونوا فى ذلك الوقت قد استطاعوا التخلص من التزاماتهم المهنية الأخرى ، وفى البروفات الأخيرة فقط يكون التمثيل بالملابس وفى وجود الديكورات .

ومدة البروفات متغيرة فهي تعتمد على الممثلين وعلى عدد من المناظر المسرحية وعادة الممثلين فى التمثيل معا وفنهم ، كما يمكن أن يترك أحد الممثلين التمثيل فى المسرحية وهذا يضطرنا إلى تحديد الممثل الجديد للدور مع مجموعة قد أنسجمت ، وكذلك التأخير فى تسليم الملابس والديكورات . ونظام البروفات ومراعيها وأسماء الممثلين الذين سيشاركون

فيها وجزء المسرحية التي سيمثل يوضع كل يوم في لوحة الاعلانات .

#### ٤ - وظيفة المخرج

للمخرج مطلق الحرية على كل العمليات التي تؤدي إلى عرض المسرحية على الجمهور ، أنه هو المختص بالمناظر من كل وجهات النظر ، الديكورات بمعناها الشامل والتمثيل والاضاءة وتناوب واذجام الفصول والانتجاء العام للمسرحية ، ويجب أن نلاحظ أن أصل هذه الوظيفة الرئيسية ( الاخراج ) حديث جداً في تاريخ المسرح فإلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر كان الممثلون ينظمون فيما بينهم ويوفقون تمثيلهم وحركاتهم حسب الادوار الكبرى الأساسية .

حقاً أن مدير المسرح محتص بالعرض ويستطيع أن يتدخل وكذلك المؤلف حينما يراقب البروفات يستطيع أن يدلي برأيه ويمنع أحد الممثلين المتغيبين من تأدية دوره ولكن الاثنين ( مدير المسرح والمؤلف ) ليست لها السلطة أو الاختصاص الفني ليؤكدوا تجانس العرض .

ولم يظهر دور المخرج الا مع - انطوان - Antoine - فتميز بذلك دور المخرج من دور الممثل ، طبعاً يستطيع اليوم المخرج أن يمثل في المسرحية التي يخرجها ويلعب فيها الدور الاول أيضاً ولكنه يخرجها بصفته مخرجاً وليس بصفته ممثلاً . وأحياناً ايحكم المخرج على منظر يمثل فيه يقوم أحد زملائه كبديل له ليتمكن من رؤية المنظر كوحدة ، ويتحتم بذلك وجوده في الصالة وليس على خشبة المسرح .

## ٥ - رأى المؤلف فى طريقة الاخراج

أحيانا يساعد المؤلف المخرج وأحيانا يضايقه ، إذا كان للمؤلف تجارب فى المسرح وله ذوق فى الاخراج بالطبيعة أو التجربة فإن آرائه تكون قيمة ويكون هو أحيانا المخرج المسرحية ، وعلى العكس إذا كان المؤلف قد كتب مسرحيته بعيدا عن مادية المسرح فإن تعديه على عمل الاخراج فى محاولته لتحسيد المثال الادبى أكثر من المثال المسرحى غير منتهى للأثر الناتج على الجمهور لبعض الحركات والاشارات والتنغيم فإن هذا يؤدى أحيانا إلى عكس فائدة المسرحية ، انه يجهل اللغة الخاصة التى تكونها هذه الاشارات وهذه الحركات ، تلك اللغة التى يتكلمها ويسمعها الممثلون والنظارة فى حوار مستقل عن لغة النص .

## ٦ - رأى الممثل

حقا نجد للممثلين رأيا فيما يتعلق بتعليقات المخرج وذلك عندما نكون بصدد بناء الاخراج فهم يستطيعون المعارضة بل ويقترحون حركات ومواقف أو طرق للكلام يخيل اليهم أنها خليقة لتعبير عن احساس الشخصية التى يمثلونها وتكون كالانعكاس الوقتى الذى يولده أى فقرة من الموضوع . والمخرج ينتبه إلى هذه الآراء وهذه القطعات عندما تطابق نظراته الخاصة للمجموع . ويجب أن يبنى المخرج سيد المسرحية بالوعظ من المؤلف والممثلين فهو الذى يربط جميع العناصر بعضها ببعض .



## ٧ - الاخراج قيادية وفن

أول عمل المخرج هو توجيه كل ممثل على حدة ثم توجيهية للثلاثين مجتمعين مسائلتان تقودانه إلى الكمال في هذا الجزء من عمله ، مسألة الجمال المادى والمسألة العقلية . كل منظر بل كل لحظة في هذا المنظر يجب أن تقدم للأعين في صورة متناسقة مدروسة متزنة تعطينا الفكرة ، وقد قال ديدرو أن المخرج هنا يزاحم الرسام ، وعمل المخرج يكون مهما خاصة عندما تحتوى خشبة المسرح على عدد كبير من الأشخاص ، كذلك يجب أن يظهر اخراج المسرحية - في تفاصيلها كما في مجموعها - المعانى الدفينة فيها وصفات الشخصيات وعواطفها وهذا أهم ما في الاخراج .

وللوصول إلى هذه النتيجة يجب أن تنظم سير وحركة ومواقف الممثلين وامكانتهم بالنسبة لبعضهم البعض وبالنسبة لاضواء المسرح الامامية والديكور والاساس . كذلك يجب أن تنظم المجموعة حسب رؤية الجمهور لهم ، ولتجنب الملل في مشهد طويل مليء بالحوار وانظر العوامل النفسية في المنظر يجب أن تطور هذه العوامل احدهما بالنسبة للآخر ولتوجيهها حسب الشدة الخاصة بالأدوار وحسب لحظات الحركة .

ومهما تكن طبيعة المنظر وعدد الأشخاص الذين سيشاركون فيه وطبيعة عوامل الديكور فإن وضع كل ممثل يجب أن يعرف تمامه - ا في كل لحظة ويكون هذا هو الوضع النهائي . وبالاخراج الدقيق الذى لا يظهر الا في التفاصيل يستطيع المخرج أن يدير المسرحية . وقبل أن يوضح الاساس والديكورات في مواضعها ترسم بالطباشير على خشبة المسرح

دوار تعين موضعهم لكي لا يفاجأ الممثلون بالوضع الحقيقي لهذه الأشياء.

وكما كان الايقاع مريعا كلما كانت الحركات مليئة بالحياة وغريفة وغير مرتبة في ظاهرها ، وكما كانت الحركات منطبعة بدقة كلما كانت عملية . كل تردد وكل شك يدركه الجمهور يحدث له اسوأ شيء يمكن أن يشعر به : الملل ، أصغر الادوار يجب أن تدرس بعناية كادوار الكبيرة لأنه اذا كان سحر الممثل الكبير وسيادته وشدة الموضوع الذي يقوله تدعم الممثل في تمثيله فإن خطأ من هذا النوع يصبح شاذاً عند الكوميديين ويولد الابتسام أن لم يكن الضحك ، ويستطيع مريعا أن يوقف الجمال ويقطع لحظة انسجام الجمهور مع المنظر .

إذا كان هدف الإخراج اظهار كمال النص المسرحي وخصاله وتوكيده الاقناع الفني للنظر فالمنخرج الماهر سيحاول أيضا — وهذا من اختصاص عمله — أن يعطى الممثل جميع مقاييسه بل ويظهر مواهبه . يجب أن يحس المنخرج — بشيء من الفطنة — بمواهب الممثل التي لم تستخدم أو التي استخدمت خطأ . نرى أحد الممثلين غير ملحوظ بعدة سنوات ثم تظهر صفاته للجمهور كأروع ما يكون ونرى موهبة لم تكن ظاهرة قبل ذلك لأن المنخرج عرف كيف يظهرها .

## ٨ — الاضاءة

يجب على المنخرج في المركز الثاني ان ينظم الاضاءة ، لقد حكى انت هذه

العملية في الماضي بسيطة اما الآن فقد اصححت معقدة بعد اخضاع وسائل  
الاضاءة الحديثة ومرونتها اللانهائية وللاضاءة منذ حسرو الى عام ١٨٨٠  
قيمة ايجازية كبيرة . بعض المسرحيات المحلية حيث لا يتغير الديكور وحيث  
تكون خشبة المسرح ضيقة وغير عميقة وحيث يقف الممثلون — وعدهم  
بسيط عادة — مجتمعين في حيز ضيق ، الاضاءة في هذه الحالة تقرر سريعاً  
وبطريقة عادية وهي تقريباً لا تتغير وتطابق جو التمثيل — ل . وايس الامر  
كذلك بالنسبة للمسرحيات التي تتغير فيها الاماكن والتي تتحمل منساطر  
خارجية حيث تختلف أقسام خشبة المسرح وحيث تجري الحوادث في ساعات  
مختلفة من النهار . مهما كان الامر فإن لون وشدة الضوء يجب أن  
تكون مناسبة لاحتساس الاشخاص ومناسبة للجو النفسى المحرك للمسرحية  
أو مناسبة لبعض المناظر . ويوجد بعض الحالات التي يجب فيها أن يكون  
الضوء مسلطاً على الممثلين والديكور بنفس الشدة وفي بعض الحالات تقوم  
الاضاءة مقام الديكور فيعمل ستار من الضوء الخافت المتجانس . وسرى  
بعد ذلك يمكن ادارة الاضاءة بفضل الفن الحديث . وللخروج أن يعدل  
الاضاءة حتى لاتعكس اشعة الضوء ظلال الممثلين على عناصر الديكور  
قتضاعف وتكبر اشاراتهم فينتج حتماً أثراً مضحكاً . وتعالج الاضاءة عادة  
بالخبرة فتعين بدقة في كل لحظة من المسرحية سواء بعلامات متفق عليها أو  
بخطة مرسومة وذلك بواسطة مهندس الاضاءة .

## ٩ — الديكور

إذا كان مصمم الديكور له الحرية في صنع الديكور فإنه لا يستطيع



مع ذلك أن يستسلم إلى هواه الخاص . فلا يجب قطعاً أن يتسلل إلى جو الموضوع بل يعرف أيضاً ترجمة هذا الموضوع الذي يريد المخرج اظهاره . نفس الضرورة — ولكن بصورة أقل — تظهر مع مصمم الأزياء . والحرية المتروكة لمصمم الديكور كبيرة لكن لا يكون المخرج مشغول دائماً عن الأخطاء المرتكبة في هذا الميدان . ودون أن نتحدث عن الأخطاء الذوقية في الألوان أو في فن المهادنة التي تقع فقط على مصمم الديكور نستطيع أن نقيم موازنة بين التمثيل وبين الديكور والتأثير الناتج ليس هو الذي توقعه المخرج . وأحياناً على العكس حينما تنفذ فكرة المخرج في الديكور بدقة فهو المشغول الوحيد عن سقوط المسرحية .

#### ١٠ — الموسيقى التصويرية

حينما تمنح الفرصة بالحق نص موسيقى بالنص الاصل أو حينما تقطع المنظر أو تتابع الحوادث بموسيقى أو بفقرات تشبه فإن الموسيقى التصويرية في هذه الحالة ترتكن على المخرج خاصة عندما يكون النص الموسيقي معين لخلق جو نفسي خاص قبل رفع الستار هذا النص الموسيقي لا يمكن اختياره إلا بالاتفاق وتحت مسؤولية المخرج .

#### ١١ — أرشيف المسرح

تحفظ طرق الاخراج بعناية مع النص المسرحي في أرشيف المسرح . ولحسن الحظ هناك مجموعة من طرق الاخراج بها كل تفاصيل الاخراج الذي نقذ قبل ذلك وهذا على النص لبعض المسرحيات الكلاسيكية .

## ١٢ - البروفات الأخيرة

حينما تتم عملية الإخراج تمثل المسرحية دون توقف عدة مرات . فترى أحيانا أن المناظر كلها مجتمعة قد طالت بالنسبة لليلة العسائية للسهرة أو بالنسبة لخاصية اتباه الجمهور جزء منه حينذاك أو من التمثيل الذي يمكن إعطاءه إيقاعا مريعا .

## ١٣ - وظيفة مدير المسرح

يتمنى نهائى المخرج بانهاء البروفات وعرض المسرحية على الجمهور . هذا مع استعداد المخرج لتابعة نشاطه كمثل في حالة اشتراكه في التمثيل . وبعد ذلك يحمل مدير المسرح مسئولية عرض المسرحية ، حاملا معه كراسة « السلوك العام » التى تجمع التعليقات الخاصة بالمسرحية والتى أعدت خلال البروفات من مختلف وجهات النظر .

## الفصل الرابع

### مبنى المسرح

ونستطيع أن نقسم العرض المسرحي في أماكن مختلفة ، في الهواء الطلق ، في مكان عام ، في بناء غير مسقوف ، أو في صالة مغلقة . بعد العصور القديمة والعصور الوسطى أهمل التمثيل في الهواء الطلق أو الأماكن العامة إلى أواخر القرن التاسع عشر ، ومنذ ذلك الحين مثلت في أوربا بعض المسرحيات بطريقة خاصة في الهواء الطلق أو في مكان عام ، وقد نظمت بعض المشاهد في مسارح قديمة وأمام أبنية ذات قيمة عمرانية ضخمة ، أما معظم المسرحيات فتقدم في مسارح مغلقة بنيت ونظمت لمثل هذه الحفلات ، وستكلم الآن فقط عن هذه المسارح غير مراعين سوى تنظيمها الحالي . ولا نستطيع أن نعطي أيضاً سوى الخصائص العامة للمسرح الإيطالي أي النموذج الأكثر انتشاراً إذ أن كل حالة لها خواصها ليس فقط من ناحية الزخرفة ولكن أيضاً من ناحية الترتيب .

#### هندسة الصالة

كل صالة تبنى وترتب حسب بعض الاحتياجات : الصوت ، الرؤية — وأقصى عدد من المشاهدين لمكان معين والحماية ضد الحريق وتغيير الديكور وحسب زمن البناء وحسب الجمهور الذي بنيت له هذه الصالات وحسب



المسرحيات التي ستعرض على المسرح تمنح الأسبقية والتفضيل لأحد هذه  
الاحتياجات على حساب الآخرين ، ولا يجب أن تنسى أيضا أن معظم  
العائلات في فرنسا يرجع تاريخها إلى زمن كان الاحتياج إلى أن نرى وأن  
نسمع المسرحيات مصحوبا بالاحتياج لأن تلفت الأنظار إلينا ، لقد ظل  
المسرح حقبة طويلة ولم يزل حتى الآن - في بعض الحالات - مكان حيث  
لا نشاهد فيه العرض فقط بل يوجد جزء من المتفرجين يفرضون أنفسهم  
للآخرين . المتفرج في الواقع يجب أن يتمتع مرتين مرة من المسرحية التي  
تعرض ومرة من منظر الصالة ما دامت الصالة وخشبة المسرح مغمورين  
بالأنوار إلى أن يستعمل غاز الاستصباح وليكتنا لم نستطع غير الصالة  
بالظلام إلا عندما استعملنا الكهرباء وحيث استطعنا بهذه الطريقة أن نركز  
الأنظار على خشبة المسرح الوحيدة التي تظل مضاءة ، وقد كان لوجود  
المتفرجين الذين يوضعون أنفسهم أثر في تكوين المسرح من الناحية  
المعمارية فالجمهور الفقير لا يجب أن يظهر لكي لا يشوه منظر الصالة حدث  
هذا منذ أن حلت الأوركسترا ومقاعد ذات الأسعار المرتفعة محل  
الطبقات المتوسطة التي كانت تقف في الصالة ( أواخر القرن الثامن عشر ) لقد  
أبعد هؤلاء المتفرجون إلى طبقات المسرح العالية حيث يكون الاستماع  
والمشاهدة غير جيدين على الأخص في أعلى المسرح حيث لا يراهم المتفرجون  
الأروستراطيون إلا قليلا ، ولنفس النرض انشء لهم أحيانا سلم خاص  
يقودهم إلى الطريق لكي تتجنبهم الطبقة الأروستراطية ، ويجب ألا

تتسى أنه إلى أواخر القرن التاسع عشر كان الفرق في الملابس والسلوك بين رجل الشارع أو الصانع والرجل البرجوازي أو الأورستقراطي أكثر وضوحاً منه الآن ، لقد ضعفت حديثاً هذه الاعتبارات الاجتماعية ولم يعد هناك سوى مشكلة الرؤية التي يضعها المهندسون المعماريون في اعتبارهم، وفي المسارح الحديثة التي بنيت في أوروبا وفي أمريكا منذ حوالي عام ١٩١٠ الرؤيا جيدة من جميع الأماكن وزوايا المشهد لا تختلف كثيراً . ولكن هذه الصالات ظلت خاصة فمعظم المسارح وخاصة في فرنسا يرجع تاريخها إلى أواخر القرن الثامن عشر أو التاسع عشر ومزودة بخشبة مسرح على الطريقة الإيطالية وهي الطريقة التي تفصل بوضوح بين خشبة المسرح والصالة بصف من المصاييح التي تدير خشبة المسرح دون أن تضيء الصالة وتفصل أيضاً الصالة وخشبة المسرح بإطار مكون كأنه إطار لصور حية . هذه الطريقة الإيطالية التي اختارها المهندسون المعماريون في القرن السادس عشر للنظر الساحرة الخلابه ترجع إلى فكرة أن المشاهد يجب أن ينتقل إلى عالم مختلف تماماً عن عالمه الذي يعيش فيه . هذا التصرف يفقد معناه بالنسبة لعرض المسرحيات الأكثر واقعية حيث تشابه إنسانية الشخصيات إنسانية المخرجين ولذلك فخشبة المسرح الجديدة تبحث على العكس في تحديد أكبر الكمال بالنسبة للجمهور والممثلين وذلك بإلغاء صف الأنوار الأمامية وقوس المسرح العلوي وتنظيم الانتقال المعماري (مثل السلام) بين الصالة والمسرح (مسرح الفيوكولمبية - Théâtre du Vieux

Colombier ) والبناء الذي يسمى المسرح يتكون عادة من ثلاثة أجزاء  
تختلف من حيث الأهمية والحجم .

١ - المسرح .

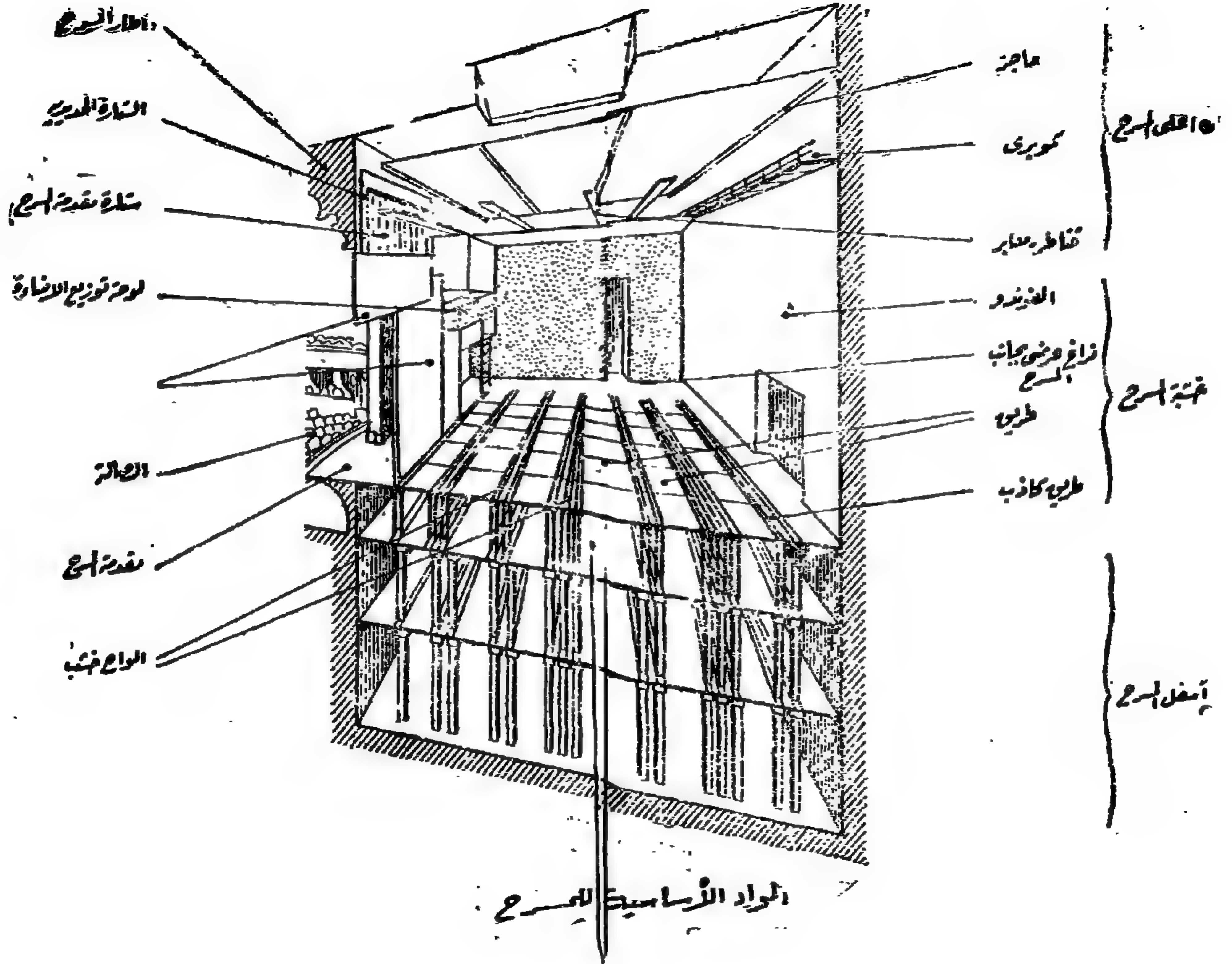
٢ - الصالة .

٣ - أماكن الإدارة ومخازن الملابس والديكور وغرف الممثلين .

## ١ - المسرح

وهو مكان التمثيل أو الجزء من مكان التمثيل الذي يراه الجمهور من  
الصالة، وهو لا يتعدى جزءاً صغيراً من خشبة المسرح ، وخشبة المسرح  
تكون من بناء مرتفع وعريض يبلغ متوسط ارتفاعه حوالي ثلاثة أمتال  
ارتفاع الصالة. وتحاط خشبة المسرح بمخاطب سميك يعزله عن باقي البناء ولا يوجد  
في هذا المخاطب سوى بعض الأبواب التي تسمح بدخول الممثلين الى مكان التمثيل  
أو بإدخال بعض أجزاء الديكور ، أما الفتحة الرئيسية فهي الفتحة الامامية  
المواجهة للجمهور والتي تصل الصالة بمكان التمثيل ، وهذه الفتحة نستطيع  
أن نغلقها سريعاً بأحكام الفتحات الخلفية والجانبية بأبواب حديدية أما  
الفتحة الامامية المواجهة للجمهور فيستارة حديدية ، وعندما تفتح جميع  
هذه الفتحات نرى مكان التمثيل وقد أصبح معزولاً تماماً ، وقد اتخذنا هذا  
التنظيم بحسب الاخطار التي رأيناها تتجم عن الحرائق وقد قلت ان هذه





الانحطار بعد أن أستعملنا الكهرباء . ولكن إلى أوائل القرن العشرين  
كما قدر أن النار حظ كبير في أن تشب في مكان التمثيل أو ملحقاته عنه  
في الصالة أو الأماكن الأخرى ، وحينما تغلق مكان التمثيل بهذه الأبواب  
الحديدية فإنه يكون مدخنة كبيرة يحترق جميع ما بداخلها دون أدنى ضرر  
للجمهور الجالس في الصالة ، ووسائل الوقاية تراقب دائما بدقة ، وقبل  
كل عرض ندير الستارة الحديدية لنختبر عملها .

### خشبة المسرح

ومكان التمثيل أو خشبة المسرح تبلغ مساحتها ضعف مساحة الصالة أي أن  
الجزء المرتفع منها والذي يستخدم مكانا للتمثيل ما هو إلا جزء صغير ،  
تقريبا النصف أو الثلث من خشبة المسرح ، أما الباقي من العمق والعرض  
فيظل خلف الديكورات وقد نستعمل إتساع خشبة المسرح المرتفع جميعه  
للجمهور في المناظر الكبيرة .

أحيانا على العكس في بعض المسرحيات التي تعرض منظر داخلي وبها  
عدد قليل من الشخصيات تقلل المساحة وذلك بضم أجزاء الديكور إلى  
أقصى الحدود حول الجزء الذي يجري فيه التمثيل ويمكن التحكم في فتحة  
خشبة المسرح التي تطل على الجمهور بواسطة مسطحات رأسية تنزلق إلقيا  
ورأسيا مقلدة بذلك فتحة المسرح وتسمى *manteau d'arlequin* .

## الأسماء والمصطلحات في مبنى المسرح

كل جزء من مكان التمثيل يحصل اسما تقليديا فعلى يمين المتفرج تسمى جهة القصر وعلى يسار المتفرج تسمى جهة الحديقة وترجع هذه التسمية الى مسرح التويلودى Tuileries الذى كانت تمثل عليه فرقة الكروميدى قرانيز في منتصف القرن الثامن عشر حيث كان مكان التمثيل يطل من الجهة اليمنى على القصر ومن الجهة اليسرى على حديقة القصر ، أما قاع مكان التمثيل أو آخره في مواجهة الجمهور فتسمى مؤخرة المسرح والحائط الخلفي يسمى حائط مؤخرة المسرح ، إما الجهة الامامية فتسمى الواجهة وفي الجهة اليمنى والجهة اليسرى نرى ( الكواليس ) حيث تعد المناظر .

ومكان التمثيل يسمى (المسرح) والجهة الامامية تسمى (صدر المسرح) وعندما يسير الممثل من آخر المسرح إلى صدره نقول أنه يهبط ، هذه الاصطلاحات نشأت لأن أرض المسرح — إلى أن بنى مسرح الشانزليزه عام ١٩١٣ — كانت تتحدر نحو الأمام لكي تسمح بالوقوف الجيدة للجمهور الجالس في الصالة ، وتوضع عادة جميع الاجهزة التي تنظم الاضاءة في الصالة وعلى المسرح خلف الحائط الامامى لخشبة المسرح ويجلس خلفها المهندس الكهربائي كما يجلس أيضا مدير المسرح ليراقب تمثيل المسرحية ويديرها حسب التعليمات التي تحدثنا عنها .

وتتفصل أرض المسرح عن الحوائط الخلفية بواسطة فراخ يحميه



سياج ، هذا الفراغ لحركة الأتقال التي تسمح بظول وصعود الديكور أما الحائط الخلفي للمسرح فيحتوى أحيانا على فتحة صغيرة تقود إلى خلف المسرح وتسمح بزيادة عمق مكان التمثيل .

### البلاتو

والبلاتو هو مجموعة خشبة المسرح ( الجزء المرتئي والاجزاء التي يخفيها الديكور ) وهو غير متجانس وغير مفصل ، وهو مكون من الواح موضوعة الواحد بجانب الآخر ، متصلة من ناحية عرض المسرح ، وطول كل منها حوالي مترا ، كل مجموعة من الألواح تسمى طريق وتوجد بين هذه الطرق مجموعة أو عدة مجموعات من الألواح ولكنها أضيق من الأولى طول كل منها حوالي خمسة وعشرون سنتيمترا وتكون الطرق الكاذبة ، وطريق وطريق كاذب يكونان جزءا وهذه الاجزاء ترقم ابتداء من مقدمة المسرح ، مقدمة المسرح هي الجزء رقم صفر ثم الجزء الأول والجزء الثماني الخ ، ونحن نصعد إلى مؤخرة المسرح ، وخشبة المسرح العادية بها من ستة إلى ثمانية اجزاء ومن هذه التسمية اتت بعض التعبيرات مثل ، رجل من الصف الأول ، المثلون كانوا يمثلون قديما في جزء قريب من واجهة المسرح ويفصل بين الطرق والطرق الكاذبة فراغ يقطع البلاتو عرضا حتى جوانب المسرح ويسمى كوستير Costière ؛ هذا الفراغ يستعمل لانزلاق رأس العربات التي تحمل الصواري ، في الجزء المركزي نجد أن خشبة المسرح الظاهرة للجمهور والجوانب مسندة باخشاب تسمى ترينجل Tringle والتي بواسطتها يمكن تكوين أرضية متصلة .

وهكذا نجد ان أرضية البلاطو تتكون من أجزاء مستقلة بعضها عن بعض يمكن خلعها بسرعة حتى يمكن رفع الأشياء والمثلين من الطوابق السفلى أو انزالهم اليها ، وقد تبين أن الخشب — المادة التقليدية لأرضية البلاطو — هو أفضل مادة للمثل لأنه يمتاز بالصلابة وفي نفس الوقت بالمرونة اللازمة لتحركات المثل ، وقد ظهر أن المواد الأخرى أما أن تكون لينة جدا أو صلبة جدا ( الاسمنت ) .

ويوجد تحت البلاطو الجزء السفلى وهو بدوره مقسم إلى طوابق عديدة وارتفاع مجموعة هذه الطوابق السفلى يوازي — عامة — إرتفاع الديكور . كل من هذه الطوابق له وظيفة خاصة ، وبطريقة عامة فإنه تتحرك هنا العربات التي تحمل الصواري المرفوع عليها الشاشيات الخاصة للديكور التي تتحرك في الجوانب ، وهنا نجد اسطوانات تستخدم لآظهار وإخفاء عناصر الديكور المختلفة .

ويوجد فوق البلاطو الجزء العلوى للمسرح الذى يشغل الحيز الاعلى من قبة المسرح حتى قمة المبنى ، وأرتفاع هذا الجزء يساوى أرتفاع الجزء العلوى من قبة المسرح .

نجد إذ أن المسرح بأكمله يبلغ ثلاثة أضعاف قبة المسرح المطلة على الصالة . ويتكون الجزء العلوى من عنصرين أساسيين: من الجوانب نجد نوع من البلكونات الضيقة التي يستعملها عمال المسرح لرفع وإنزال الديكورات بواسطة أسلاك ، ونجد أن هناك — لآلم أو مصاعد

تربط هذ القناطر بعضها ببعض ، كما يصل كوبرى معلق القناطر من الناحية  
البنى بالقناطر من الناحية اليسرى ، وبين البلكونات يوجد بلاتوه  
بفتحات يحمل آلات منها ما يستعمل باليد ولها من ١ إلى ٤ أسلاك ومنها  
الميكانيكية ولها ٦ أسلاك وثقل ، ومن خلال فتحات البلاتوه الذى يتكون  
عادة من ألواح حديدية تمر الكابلات أو الأسلاك التى تحمل الألواح الخشبية  
وعناصر أخرى محتاجة للديكور وتربط هذه الأسلاك التى تمر على عدد  
من البكرات بالبلكونات حيث تشد أو ترخي .

### مدخنة الانتقاذ

ويوجد فى قمة الجزء العلوى أى فى أعلى جزء من السقف نوع من  
الباب السحري المزدوج الذى يمكن فتحه بسرعة وهو عبارة عن مدخنة  
انتقاذ وقد صمم هذا الباب — فى حالة حدوث حريق — لعمل تيسار  
هوائى مساعد يحصر اللهب فى قفص المسرح ويمنعه من الانتداع فى الأجزاء  
الأخرى من المبنى .

وفى حالة إذا ماتعذر أطفاء الحريق فى مكان المسرح أو الكواليس فإنه  
يتم قمع خزانات المياه الموجودة أيضا فى أعلى قفص خشبة المسرح وتسمى  
الانتقاذ العظيم ، وهكذا نجد فى لمح البصر أن خشبة المسرح أصبحت غارقة  
بالمياه . يوضع إجباريا على الأقل مقبضان للفتح فى أماكن مختلفة  
ويقف أثناء العرض رجل واحد أو أكثر من رجال المطافىء بالخدمة



في العكس وليس متأهين للتدخل بواسطة أنابيب الاطفاء أو تشفيل  
الاتقاد العظيم .

ولقد روى أنه في حالة بناء مسرح تكون الحماية من أخطار الحريق  
أهم ما يشغل المهندس المعماري ، ولقد كان خطر الحريق كبيراً في الوقت الذي  
كانت تتم فيه الاضاءة بالمواعذ ذات اللهب المفتوح - شموع ، مواقد زيت ،  
مواقد غاز - وقد حدثت حرائق كثيرة في المسارح إلى أوائل القرن  
العشرين وقد كانت أحياناً هذه الحرائق قاتلة ، وقد قل هذا  
الخطر منذ استخدام الكهرباء ، وحرائق المسلح الحديثة ( جنيف  
بيزانسون Besançon, genève ) حدثت في غير ساعات التمثيل وذلك لحدوث  
تماس في أسلاك الكهرباء ولم يتمكنوا من القضاء عليها في الوقت المناسب ،  
وذلك لأن المسرح كان خالياً في ذلك الوقت ، نفس خطر الحريق الذي يحدد  
عمل المهندس المعماري في بناء خشبة المسرح يفرض عليه الواجبات في بناء  
الصالة وملحقاتها والمهدف هو أن تتيح الفرصة لاحتلاء الصالة سريعاً .

### المسرح الثابت و العادي ،

المسرح الذي درسناه الآن هو المسرح الايطالي الكلاسيكي ومكان التمثيل  
في هذا المسرح ثابت غير متحرك اذا كان كل ج - ز - من مكونات أرض  
المسرح غير ثابت كما رأينا ، معظم الوقت كانت تغيرات الديكور في هذا  
المسرح غير موجودة أو نادرة وبسيطة ، حتى حينما فرضت التراجيديات ثم  
الاورا في النصف الثاني من القرن السابع عشر تغيرات في المناظر نستدعي  
استخدام آلات غير أولية ولكن على العكس آلات دقيقة تسمح بالتغيرات

التي تسبب للتفرج دهشة إعجاب وتدخل في صلب العرض حتى في هاتين  
الحالتين كان مكان التمثيل الواحد الغير متحرك يكفي .

وحيثما صار الديكور أكثر تعقيداً وأكثر كثرة وتغير الديكورات أكثر  
عدداً خلال القرن التاسع عشر وعلى الأخص تحت تأثير الواقعية بحث من  
جديد الطرق التي تغير الديكور بسرعة بدون أن يطيل الاستراحات أو  
قيمها بتاتا ، والواقع أنه لم تقم أية طريقة بما تخيلوها وحققوها كعمل  
نهائي تام ولذلك اكتفينا بأن نشير إليها فقط . هذه التجديدات نستطيع  
أن نلخصها في ثلاث تنظيمات أساسية : —

### ١ - المسرح المتحرك

ثلاث مسارح متحركة معدة على جانبي مكان التمثيل وخلفه ونستطيع  
أن ندفعهم بالتتابع الى المكان الرئيسي أو على العكس نعيدهم الى مكانهم  
الأصلي لتخلي مكان التمثيل لمسرح آخر وهكذا فمن الممكن تجهيز ثلاث  
ديكورات في نفس الوقت وإذا كنا في احتياج الى عدد كبير من الديكورات  
المختلفة نستطيع أن نعد ديكور أو اثنين بينما الديكور الثالث مستعملاً على  
خشبة المسرح .

وما يعوق هذه الطريقة خلاف الكتلة الثقيلة الواجب تحريكها  
والآلات الكهربائية اللازمة لحركة الإنزلاق هذه ، ضرورة إيجاد مسرح  
ذا مسافة أكبر من خشبة المسرح على الأقل بحوالي ستة أضعاف ،

ولقد ربط جوبيتون باني *Gaston Bary* في مسرح مون بارتون  
*Montpensier* بين استخدام هذه الطريقة وصنع المسرح الذي يعمل عليه.

## ٢ - المسرح النأري

تكون خدعة المسرح من قرص قمار، حوالى عشرة أمتار مستطوع  
أو قصبة إن ثلاثة أجزاء تكون قداما عند محوره وهذا القرص يطابق  
جزءا ثابتا في مقدمة المسرح وكافى طريقة السابقة نستطيع أن نعد  
ثلاثة ديورات في نفس الوقت كما نستطيع أن نجهز ديورات أخرى بينما  
نستخدم ديورا واحدة فقط، وخطأ هذه الطريقة أن مكان الحبل يقل  
حجم أبعاده في الطول والعرض وتعمق، وكثير من المتارح الباريسية  
زودت المسرح النأري الذي لا يستعمل في الواقع إلا قليلا بأن منظرًا  
جيدا متغيراً فيه. ناظر المسرح النأري هو ما نستطيع أن نسميه الديكور  
المتحرك وذلك كما حققه أ. برتان *E. Bertin* عام ١٩٢١ في مسرحية الغرام  
فنان *L'amour peintre* لموير أو جوفيه *Jouve et Etrard*  
في مسرحية مدرسة القضاة *L'école des juges* عام ١٩٢٦.

## ٣ - المسرح المنزلي

عدة بلا تومات (اثني أو أربعة) موحدة في طيات وذلك في صنف  
أو صنفين ونستطيع أن نرفع هذه المسارح من أسفل إلى مستوى المسرح  
الأصلي، يقص الميراث الموحدة بالطرق السابقة بالإضافة إلى أن



مكان التمثيل لا تكون مساحة صغيرة وأن تقسم مكان التمثيل لأجزاء نستطيع رفعها إلى مستويات مختلفة بالموازاة الرأسية للمسرح وبكذا جهاز - بطرق مختلفة ولكن حسب نفس المبدأ - مسرح Le Neues Schauspiel de Dresde عام ١٩٣١ وبيجال théâtre de Pigalle de Paris عام ١٩٢٩ ولكن التجربة مسرح أثبتت أن تحريك الكتل الضخمة التي تكونها البلاتوهات المتحركة يلزم لها جهاز كهربائي يستدعي استخدامه مبالغ طائلة ، ومن جهة أخرى فإن هذه الطريقة المخصصة في أسراع عرض الديكورات المختلفة هي في الواقع بطيئة جدا مادت هذه البلاتوهات لاتصعد ولا تهبط الا بسرعة ٢٥ و - متر في الثانية ، وأخيرا تبين أن استخدام هذه الموتورات يحدث ضجيجا مزعجا واهتزازات شديدة تذكرنا بجو أحد المصانع في زحمة العمل لاجو صالة المسرح ولهذا أهملت هذه الطريقة .

## ٢ - صالة وملحقاتها

كانت الصالة والمسرح خلال الفترة الكلاسيكية كلها بين القرن السابع عشر والثامن عشر هما العنصران الوحيدان اللذان يكونان بناء المسرح ، لم تكن هناك ملحقات للمسرح ، كان المتفرجون يدخلون مباشرة إلى الصالة ولم تكن هناك ردهات أو عمرات أو تدفئة في الصالة نفسها حيث كانت اماكن الجلوس قبية جدا ، وفي القرنين التاسع عشر والعشرين روعيت عند بناء الصالة راحت المتفرجين خلال العرض وأثناء الاستراحات .

وتحتوى صالات ذلك العصر القديمة على مكان الاوكسترا يكون أحيانا  
مقدما للخلف تحت البلكون الأول وتحت مستوى المسرح ومرفوعا  
قليلا من الأمام إلى الخلف كي يعدل من وضع خشبة المسرح الذى صار اقنيا  
اكثر فاكثر كما رأينا .

وحول الأ. ركسترا وفي مستواها تمام الواج صغيرة أو بناوير ودورهم  
تقليدى به سارض دور الواج تلك كانت فسيما الواج تلك كانت عدة  
كى تسمح للمتفرجين بأن يروا العرض ويرى الناس قالبناوير التى تحمل عادة  
شبكة من مقدمتها تسمح للجاس خلفها بأن يرى العرض دون ان يراه احد  
وقد كان يختار هذه البناوير الشخصيات التى فى حدة أو رجل الدين ، وبذريقة  
عامة كل الذين يريدون الذهاب إلى المسرح ولا يريدون أن يراهم أحد فى  
الصالة ، وفوق الاوكسترا والبناوير يوجد - معلقا فى جدران الصالة -  
عدد من البلكرات المرققة من أسفل إلى أعلى مكوتة نصف دائرة بمسدة  
وملتصقة بمساطر مقدمة المسرح والبلكرات العليا تسمى أعلى  
المسرح .

هذا الوضع التقليدى له خطأ إذ لا يعلى للمتفرجين الجاسين فى اطراف  
البلكرات الا منظرا جانبيا للمسرح ويحجب عنهم أحيانا جزء من خشبة  
المسرح بينما الذين يحتلون البلكرات العليا تقدم لهم منظرا رأسيا وغائرا  
يدوه الاحجام ، ولذا فإن المتفرجين فى معظم الصالات الحديثة تكون

جلستهم فى مواجهة المسرح مثل مسرح قصر شايو Palais de Chaillot

وتكون المكونات أقل عدداً وأكثر هملاً ، وليكن هذا الوضع يقسم  
بصوره عاتقاً آخر فبعض المشاهدين مع أنهم يجلسون في مواجهة المسرح  
إلا أنهم يكونون بعيدين عنه وبذلك تشوة الرؤية قليلاً بالنسبة  
لهم فاحجام الممثلين تكون صغيرة فلا تظهر تفاصيل التجميل التي يرى  
واضحاً .

### الصالة الدائرية

والصالة الدائرية هي الحل الوحيد لمشكلة الرؤية ، كما في المسرح بحال  
النظارة حول المسرح في درجات غير متساوية الإرتفاع ، في هذا المسرح الدائري  
تكون الرؤيا واضحة شريطة أن ينتقل الممثلون باستمرار لكي يراهم الجمهور من  
الوجه ، وإن تحدث هنا عن المسائل التي يضعها هذا النوع من الصالات  
وعلى سبيل المثال فإن اتفاقاً جديداً ينشأ بين الممثلين والجمهور : فالممثلين  
يمثلون وسط الجمهور ، وتنشأ وحدة عميقة بين الشخصية والمتفرج ، أن في  
هذا المسرح الدائري ثورة مضت فضلاً عن ذلك في الآداب الجارية في مسارح  
الجامعات الأمريكية ، أما من الناحية الفنية فمنهم من أن أمانة منظر لا نستطيع  
الحصول عليه بواسطة الديكورات والأشياء المنظورة .

و قد قلنا أن ملحقات المسرح ظلت فترة طويلة غير معروفة وهي تشغل  
الآن مساحة كبيرة في المسارح الحديثة منذ أواخر القرن الثامن عشر ، وقد  
كان اتساع السلام والمعاشي وغرف الممثلين أم الأشياء الجديدة التي تتميز  
بها أوبرا جارنييه Garnier ( ١٨٦٠ - ١٨٧٥ ) ولكنه يجب الانتباه



أن البناء الذي حققه جازنييه يجب أن يكون مكان احتفال غم لامكان  
لعرض الموسيقى ، حقا لقد كان المسرح دائما مركز اجتماع عام ، وفرصة  
لكي يرى جمهور الطبقات الأورستقراطية بعضه البعض ويجتمع معاً ،  
وما دامت الألواح واسعة ومريحة فقد بدأ الجمهور ينتقل من مقصورة  
إلى أخرى للتزاور ليس فقط في فترة الاستراحة (حيث كان يستعملها حديث  
العهد) ولكن أيضا أثناء التمثيل ، ونستطيع القول بأن كثيرا من المسارح  
القديمة التي تستعمل دائما في باريس والمقاهيات تظل ناقصة من هذه الوجهة  
وأن كثيرا من الصالات التي لم تعد للعرض الدرامي واستعملتها الفرق  
الناشئة لا يكون بها تقريبا أي ماعقات .

## ٢ - اما كني الادارة ومخازن الملابس

### والديكور وغرف الممثلين

مكان التمثيل والصالة وملحقاتها لا يكونون إلا جزءا من مكونات  
المسرح، بعض غرف المكاتب القليلة العدد والغير مريحة في الابنية القديمة وفي  
الابنية الحديثة تكون هذه الغرف فسيحة ومرتبة جيدا وتشغل هذه الغرف  
مكائنا صغيراً في تلك المجموعة ، في المركز الثاني الغرف المعدة للممثلين وهي  
مرتبة على طول الممشى على ارتفاع معين لكي تصل إلى مستوى المسرح ،  
ومنها كانت هذه الغرف فاخرة ومريحة فإنها مزينة بأوق وبطريقة شخصية  
بواسطة الممثلين الذين يتمتعون لهذا المسرح ، في هذه الغرف يرتدى الممثلون

زى التمثيل ويضعون المكياج ثم يعودون فييلون المكياج ويخلعون  
ملابس التمثيل ، وفي هذه الغرف يستقبل الممثلون خصوصا الممثلات ، ثم  
الأصدقاء والمعجبين .

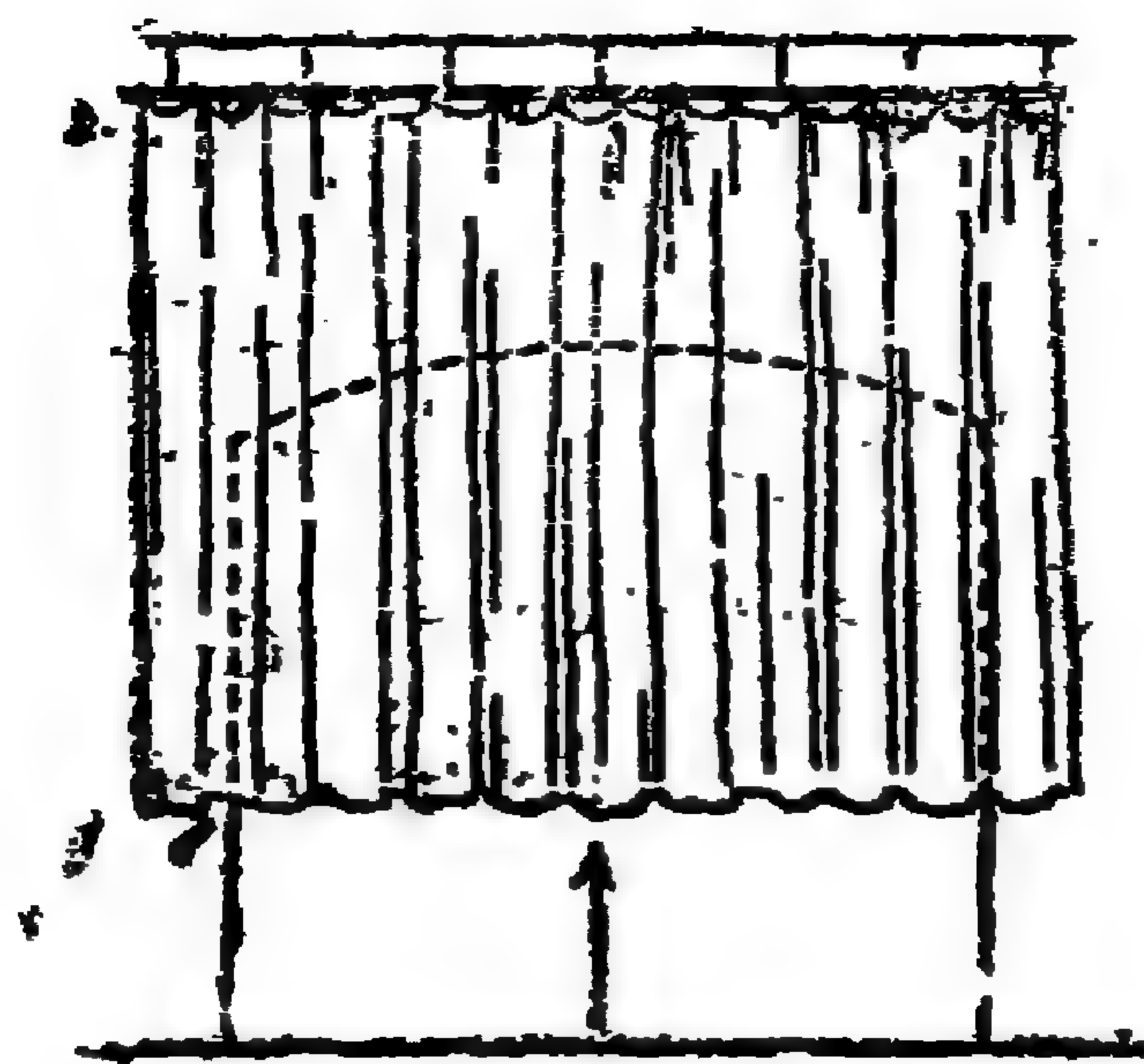
وللمخازن أهمية في المساحة والحجم ، فهي تحتوى على الديكورات  
المستعملة المسرحيات المعروضة حاليا وتكون هذه الديكورات عديدة  
في المسارح التي تعرض مسرحيات مختلفة متعاقبة خلال تقس الموسم أو تقس  
الشهر أو تقس الأسبوع وأحيانا خلال تقس اليوم ، كما يمكن في الماضي  
عدد صغير من الديكورات لمنظم المسرحيات — وذلك إلى أواخر القرن  
التاسع عشر — مادام اللون المحلى والابتكار والترع كانوا أيضا مكرولين  
وايست الحلة هي تقسها ، لآ فالبهور يطالب ديكورات جديدة لكل  
مسرحية وأحيانا ديكورات عديدة لمسرحية واحدة ، ولذلك ففي كثير من  
الحالات فـ — المسارح الكبرى توضع هذه المخازن خارج المسرح ،  
وأحيانا أيضا في أحياء بعيدة عن محيط المسرح حيث نجد لهم مكانا ، وعلى  
النقيض في المسارح الحديثة البناء وخصوصا في الخارج ينخصص مكان كبير  
للمخازن في تقس البناء ، كذلك كل مسرح ، مخزن للاكسوار والملابس  
والتخاريف الصناعية ( الديرة ) ومكان آخر تعد وتصلح فيه الملابس أحيانا  
كما أن بعض المسارح بها اما كن لتفيع الديكور ، والممسارح الحديثة  
تحتوى على صالة خاصة لبروقات وصالة أخرى لراحة الممثلين الذين يتغفرون  
أن يدخلوا المسرح أو الذين يخرجون منه وصالة كبيرة أو صالتين يرتدى  
فيها المثلون ملابس التمثيل والمكياج أو الجموة ، كما توجد صيداية صغيرة

وعرفة خاصة للأوركسترا وورشة صغيرة للتجهيز .

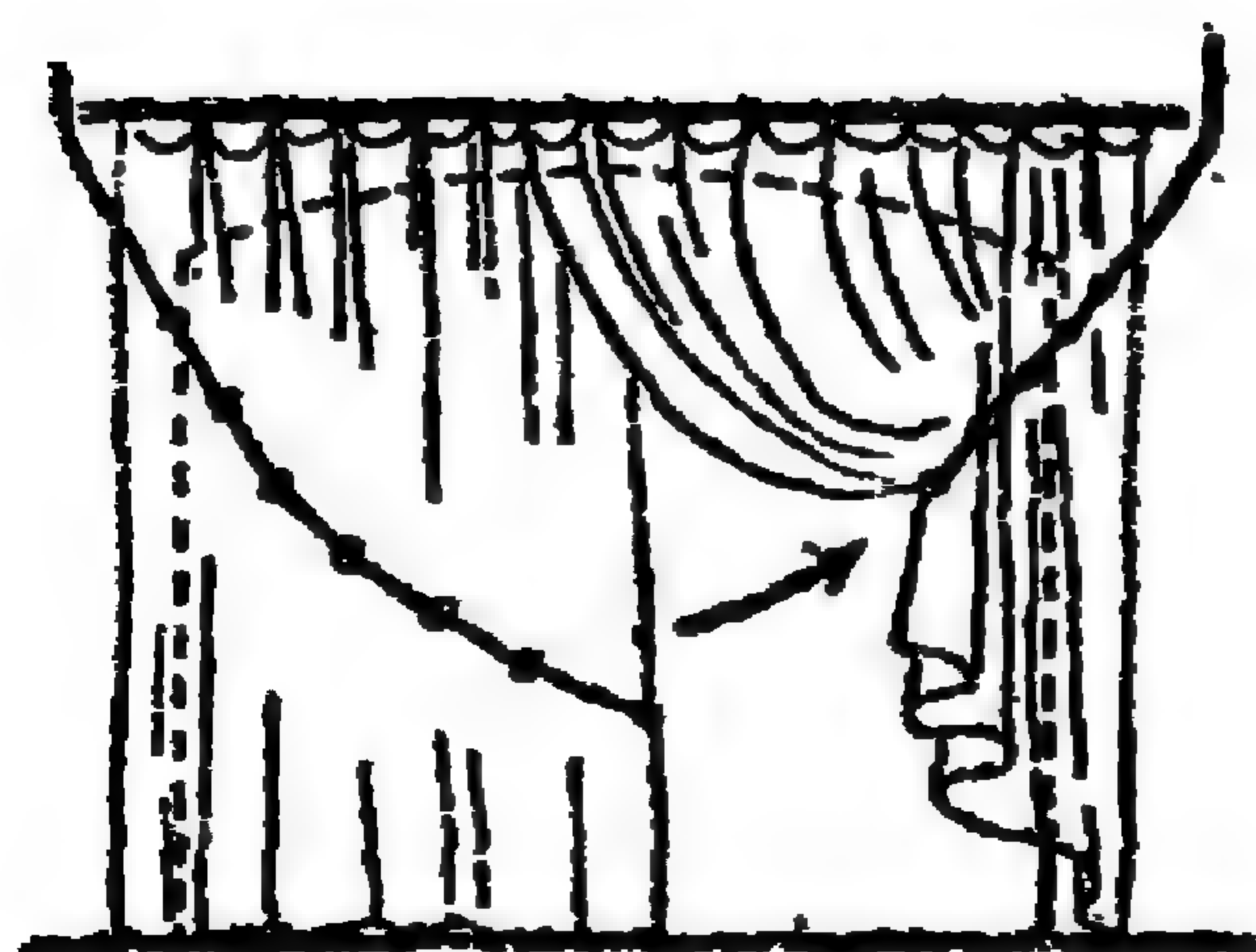
من هذا الإحصاء نستطيع أن نتحقق من أن المتخرج الذي يجلس في مكانه بأصالة ويشترك في مشاهدة المسرحية ويتنزه في ودعات الصالة يظل في جهل تام بالجزء الأكبر من البناء الذي دخله ، ونحن نرى أن قية بناء مسرح تقتضي الكثير من الطلبات المحسوبة بدقة والحامة بالرؤية والسمع لا يكفي أن يكون مهندساً معمارياً بارعاً لكي يبنى مسرحاً ، بل يجب أيضاً أن يكون متخصصاً في هذا النوع الخاص من البناء ، ولهذا تبنى خشبة المسرح حسب التعليمات الدقيقة للمهندس الميكانيكي .

---

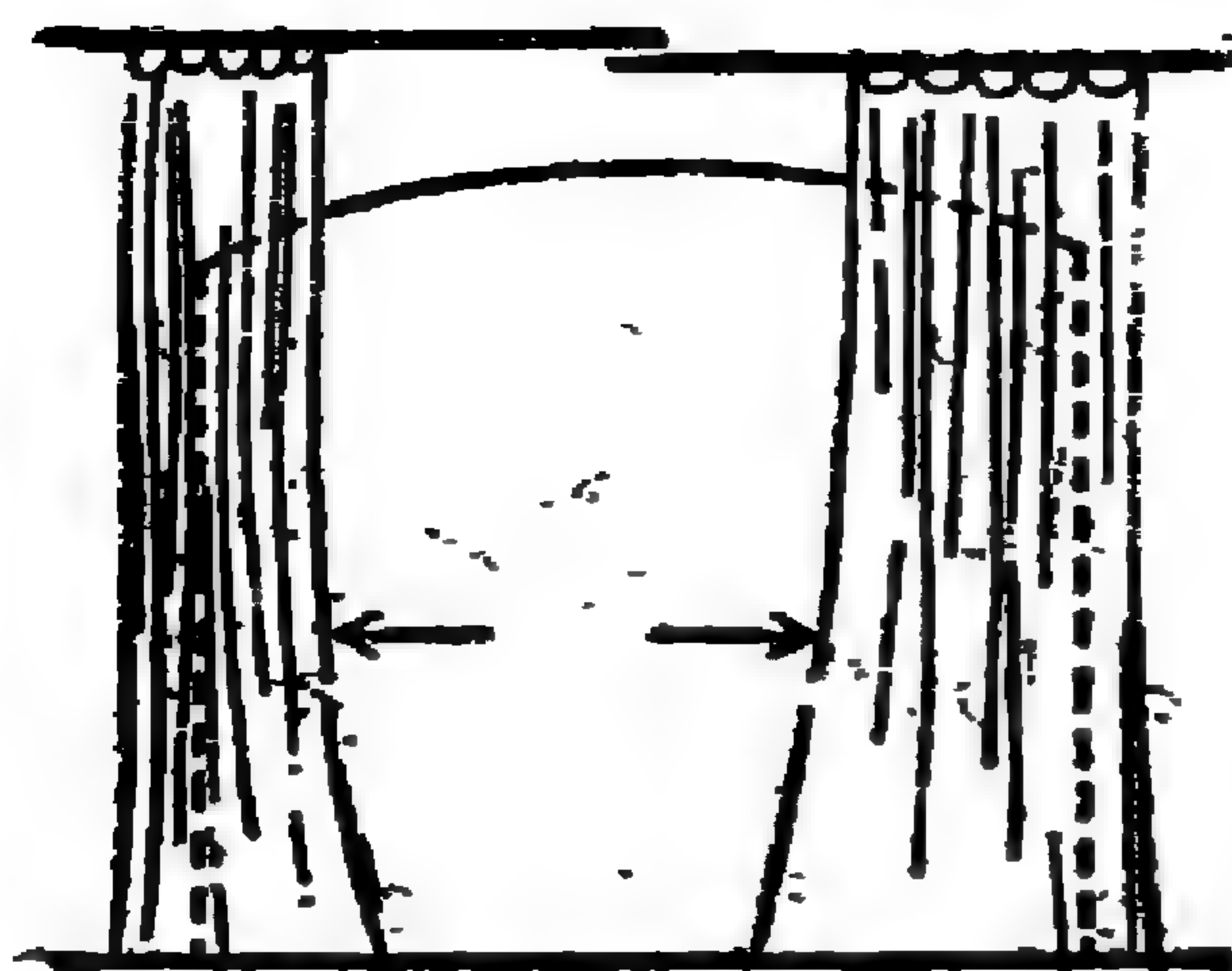




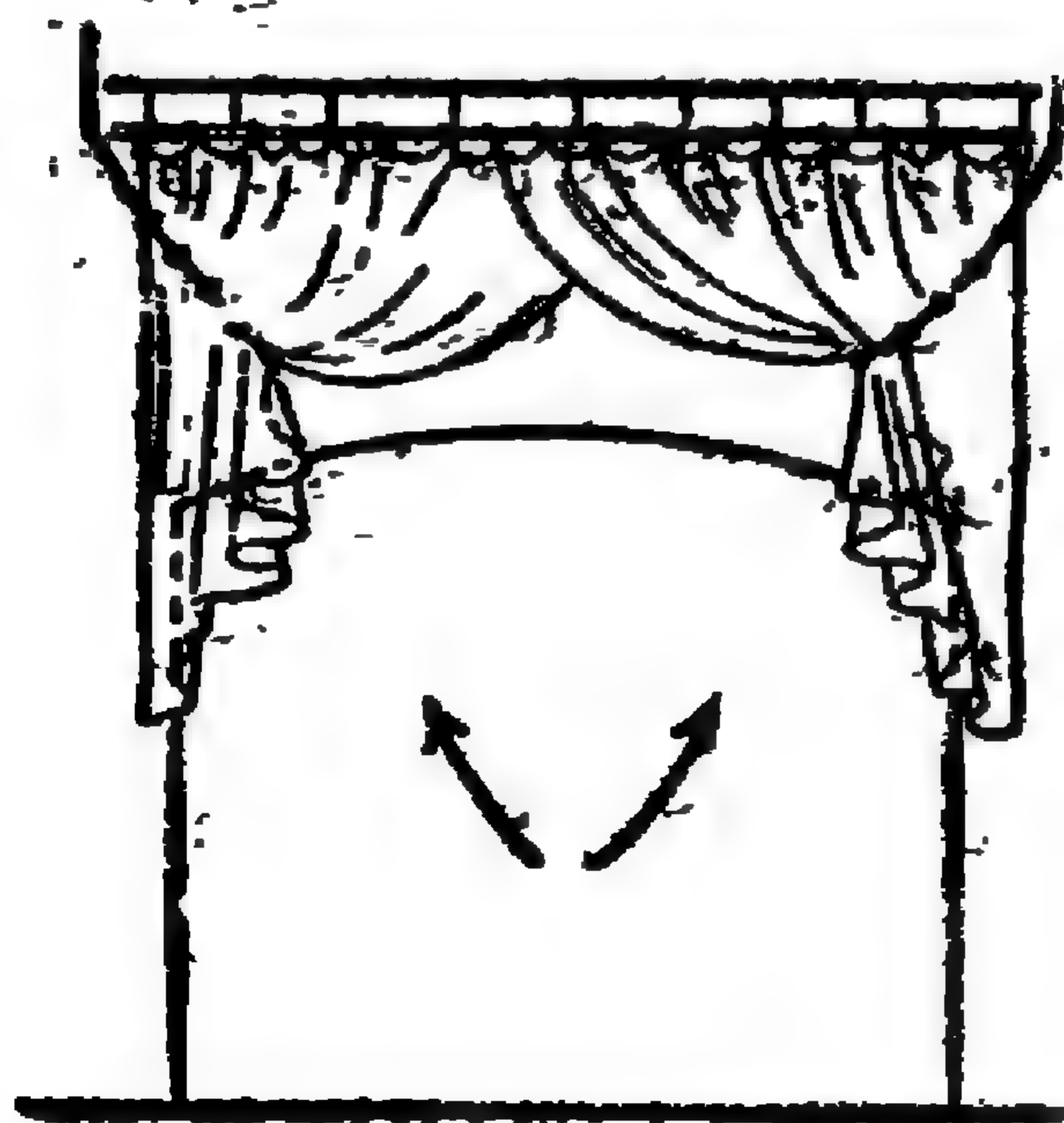
الطريقة الألمانية



الطريقة الإيطالية



الطريقة اليونانية



الطريقة الفرنسية

# الفصل الخامس

## الديكور

### ١ - عناصر الديكور

يكون الديكور مع الاضاءة والتمثيل وملابس الممثلين الجزء المنظور من العرض وقد قل الاهتمام بالديكور في أوئل القرن السابع عشر في الكرميدى، والراجيدى - كوميك، والراجيدى و'سكر على انعكس زاد الاهتمام به في المسرحيات التي تستند - لم فيها الآلات والاورات منذ أواخر ذلك القرن . وقد إزدادت أهمية الديكور خلال القرنين التالين وصار أحد العوامل التي تجذب الجمهور للمسرح .

بعض الآلات التي ورثاها من الميكانيكيين الايطالين في القرن السادس عشر ضاعفت تأثير المفاجآت في المسرح ، ومع ذلك فالمسرحيات التي لا تعتمد على هذه التأثيرات أستمرت تمثل في ديكورات بدائية - قاش قد رسم عليه - وأجزاء الديكور لا تتغير وقد إستخدمت كثيراً في مسرحيات لاتاسبها حتى بليت، وقد حدث تفاعل في أواخر القرن التاسع عشر مع انطوان الذي أنشأ بعد البارون تيلور Baron Taylor ديكورات حقيقية حتى في تفاصيلها الدقيقة وذلك دون تجديد مواد الديكور .

وحدث على الفور رد فعل مضاد مع بول فور Paul fort ومسرح الفن . وتمت تأثير الحركة الرمزية ببحث المختصون عن الديكور الإيحائي



المندروس جيداً ، ذلك الديكور الذي يترك حرية لخيل المتفرج موحياً  
إليه بمجو خاص غائباً ما يكون جواً شاعرياً وحزناً .

### أنواع الديكور

مصمموا الديكور المعاصرين يستخدمون في نفس الوقت المواد التقليدية  
والديكور المبنى والديكور الإيحائي .

### الديكور لإيحائي

لا يوجد هناك ما تحدث عنه فيه ، فهو يتكون من ستائر وتصميمات  
تصويرية معنوية خامسة وبعض الأشياء الرمزية وعلى التقيض يكون  
للاضاءة الدور الأكبر .

### المواد التقليدية

وهي على التقيض غنية بعناصرها وتستخلص دائماً في معظم الحالات  
ويسمى وضع هذه المواد في مواضعها بالفرس ، وقبل وضع هذه المواد  
يجب أن يهيئ الميكانيكيون الديكور أي يجعلونه صالحاً للعمل خلف المسرح  
وفي الجزء الأعلى أو الجزء الأسفل للمسرح حتى يستطيعون وضعه  
في مكانه سريعاً .

وحيثما تستعمل هذه المواد يجب على الميكانيكيين رفعها بنفس السرعة

ومدير المسرح يطلب من الميكانيكيين أن تعد جميع مواد الديكور ثم ترفع إلى مكان معين لا يتغير في كل عرض . نفس الميكانيكيين يقومون كل مرة بنفس العمل في أقل وقت وبدون أى تردد وأقل صوت ، وبملاحظة أن كل منهم يعرف أى شيء أو أى قطعة إكسواء يجب أن يضعها وفي أى جهة بالضبط يجب أن يضعها ولأى عمل يضعها لكي لا يتردد هذا الممثل في موضعها ويكون مأكداً من وجودها في لحظة الاحتياج - خطاب ، حافظة قود ، ميدالية - الأثاث يجب أن يكون موضوعاً بالضبط في نفس المكان في كل عرض ، أقل تغيير يضايق الممثل لأن خطواته ومواقفه محددة بدقة تامة .

تحدثنا عن وضع الديكور في أماكنه قبل رفع الستار وذلك بالنسبة لكل ديكور مختلف . ولكن هناك بعض العمليات التي يجب أن تفقد أثناء التمثيل مثل ( خيال الاشباح ) أو تحول جزء أو كل الديكور أمام اثنين للتظلمة أو ظهر شيء أو شخص فجأة أو الاصوات أو العواصف والاميرة النارية واللحان أو السنة الذهب . يجب أن تراعى نفس الدقة ونفس النظام لانه لا شيء يزعج في هذه الحالات إلا علم انطلاق الاميرة أو أن تنطلق متقدمة أو متأخرة .

فقط عن مواد الديكور المتغيرة التي سنراها حين خشية المسرح

مجهزة دواما بعدد من المواد التي تدبر هذا الديكور أو تعديل  
قاعة المسرح .

### قاعة المسرح

قاعة المسرح من الجهة العليا تكون دائما مرتفعة جدا فإذا كانت  
هي الوحيدة التي تحيط به من أعلى فانتظاره بالصف الأول سيرون ما بأعلى  
المسرح من الداخل وسيرون الستارة الحديدية التي بمقدمته ، فيجب أن يقلل  
من ارتفاع قاعة المسرح وذلك بتعاين ستارة أخرى — غير أنها ليست  
من الفخاش ، ولكن بالرغم من هذا الإحتراس فاقاعة تظل غالبا واسعة  
في العرض والارتفاع . ونضيق قاعة المسرح في العرض باستعمال ستائر  
متحركة جانبيا ومرتفعة تحيط بها وتسكرن من جزئين عموديين يتحركان  
جانبيا ، كما نضيق قاعة المسرح في الارتفاع باستخدام جزء مرتفع يحد  
المنظر من أعلى ونستطيع بهذه الطريقة أن نذكر أو نقل قاعة المسرح  
حسب الارادة .

### ستارة مقدمة المسرح

في معظم المسارح يحجب منظر المسرح قبل بدء العرض وبعد انتهائه  
وذلك ، بستارة مقدمة المسرح ، يفتح الستارة وغلقها يتان بأربعة  
طرق مختلفة : —

#### ١ — الطرق الانثانية

الستارة مكشوفة عموماً ومشوية في قصيب أفقي يرتفع بواسطة حبال وتقل ،



واستخدام هذه الطريقة يتطلب أن يكون داخل خشبة المسرح مرتفع  
ليخفى داخل قنعة المسرح كل ارتفاع هذه الستارة .

### ٢ - الطريقة اليونانية

الستارة مكوّنة من جزئين ، كشكشين يلاسان أو ينفصل أحدهما  
الآخر قليلا في 'وسط ويفتحون آلة من جهة واحدة' بالسحب فينصل  
الجزئين عن بعضهما مثل ثمر النوافذ الخشبية . وتستخدم هذه الطريقة  
عادة عندما لا يملك الارتفاع الكافي للطريقة السابقة ، ولكنها سابقة عامه ،  
وهيب هذه الطريقة اليونانية أنها لا تغلق بسرعة .

### ٣ - الطريقة الإيطالية

هذه الطريقة على النقيض ، غلقها وقتها مناسب ، يفتح جزئي الستارة  
رأسيا في نفس الوقت ويسحب جانبيا بحبل معلق في وسط الكردون  
الداخلي لكل جزء . وهكذا نرى قنعة المسرح ، ولكن الطريقة الإيطالية  
كالإيونانية تماما فالجزئين يتعلقان على جهتي المسرح وعند الغلق لا يتصلان  
جيدا ولو لدرجة بسيطة .

### ٤ - الطريقة الفرنسية

يرفع جزئي الستارة معا مثل الطريقة الألمانية ويفتحان مثل الطريقة

الاطيالية ، وبفضيل أسطوانتين لها قطرين مختلفين تقطع الستارة بأسرع من رفعها ، وهي طريقة رشيقة وعملية على شرط أن يكون هناك ارتفاع كاف في الجزء العلوي من المسرح .

توجد خلف دبة ستارة مقدمة المسرح ، ستارة أخرى وهي مكررة من قماش خفيف مدهون وتترن الستارة حين يسكون هناك تغير سريع في الديكور لا يستدعي توقف التمثيل وغلبا لوصل بعض المشاهد فيقدم للممثلون للتمثيل أمام هذه الستارة الخفية .

### مواد الديكور التقليدية

مواد الديكور التقليدية هي الستائر والثاسيات .

### الثاسيات

وهي إطارات من خشب مغطاه بالقماش المدهون أو بالكوتر ، والكوتر يحل محل القماش أحيانا رغم ثقله وقابليته للكسر وذلك لكي تتجنب إرنحاء القماش أو تمزيقه ، وإذا استعملنا القماش نطلي وجهه بالغراء ثم يدهن بطبقة سميكة من اللون الاسود وهذا يجعلها أكثر صلابة ويمنع الضوء من اختراقها لأن الضوء حينما يخترقها سيكشف في الحال سطحها الصناعي الذي يجب أن يظهر وكأنه من الطوب أو الخشب .

والشاسيات توصى بـتلف الاشكال وذلك بقطع حروفها ، أما الجزء  
 السفلي فيكون مستقيماً عموماً ، يثبت على أرض المبرج ، وتكون  
 الشاسيات دائماً عمودية وتثبت في مكانها بواسطة صواري يثبت فيها  
 الجزء غير المرتق للجمهور . هذه الصواري مثبتة في هذا ديق العربات  
 ونفذ طبع أن تربط هذه الشاسيات معا لتمر من اجسام ( منازل مثلا )  
 والمواد التي يصنع منها الشاسيات ( شجر الصنوبر ) وتكونها ٢٧ مليمترا  
 اتخذ شكلا ثابتا منذ زمن بعيد .

ويجب أن تكون هذه المراد غير قابلة للاشتعال ، اجسامها متة سيرة  
 للغاية وبعضها يصل إلى عشرة أمتار طولا وسبعة أمتار عرضا ، وفي هذه  
 الحالة — لنفذ طبع ترتيبها — تهيء من ناحية العرض بفصلات لكي يمكن  
 طي هذه الشاسيات ويشير مسير سورييل إلى إحدى مهارات الميكانيكيين  
 هي معرفة حل هذه المجموعات تحت خطة القيمة رأيا لوضعها في أماكنها  
 في الكواليس .

### وضع الشاسيات

بدل أن تثبت الشاسيات في أعمدة يمكن أن توضع ببساطة على أرض  
 المبرج وتحت من الخلف بركائز تثبتها وأسيا ، وتحمل الشاسيات أسماء  
 مختلفة تقليدية حسب وضعها بالنسبة لفتحة المبرج .

### مقابلة

هنا تكون موازية لفتحة المبرج ،



## منعكسة

عندما يكون جزء منها مواز لفتحة المسرح والجزء الثاني يكون زاوية متغيرة .

## منعسرة

عندما تكون زاوية مع فتحة المسرح .

## الشاشيات المتغيرة

يستعمل للمرحيات ذات المناظر الكبيرة شاشيات متغيرة تعلو وتقلب بمهارة فتغير شكل الديكور فجأة أمام أعين النظارة الذين لا يستطيعون رؤيته كيفية حدوث هذا التغير .

## الذات والن

الشاشيات التي تحدثنا عنها تستعمل في جنبات المسرح التي تحيط به وهي تعرض مجموعة أبنية حول أحد الشوارع أو حول أحد الميادين أو أشجار على كل جهة من ممشي وتقدم مؤخرة المسرح تصور أحد المناظر ونستعمل شاشيات كثيرة ذات الطوال مرتفعة موارية لفتحة المسرح وتسمى الفوالق ، لأنها تغلق مؤخرة المسرح ، وهذه الفوالق لا تسحب إلى اليمين واليسار خلف المسرح ولكن تسحب إلى أعلى المسرح وأحياناً لا يكتفى لارتفاع المسرح شاشية واحدة فنضع فوق الشاشية الأولى شاشية أخرى تعرض الجزء الأعلى من الشيء .

المراد عرضه، عماره كبيرة أو قصر أو كنيسة أو جبل ، وهذا الجزء الأخير  
يسمى الناج أو الاكليل .

حينما نريد عرض غرفة مغلقة نستطيع استعمال شاسيه ذات إتباع كبير  
معد اقترابا على قبة الشاسيهات الجانبية ويستند من أعلى المرحج . يوجهند  
شاسيهات ذات اطوال قصيرة ولكنها عريضة تمثل الحركة على الأرض  
والكنها تستخدم على الأخص لتعقّب المفاهيم الضوئية الموضوعة على أرض  
المرحج ومخصصة للاضاءة الطبيعية .

### الديكورات المبنى

جميع المواد التي رأيناها ذات أسطح قليلة السمك، تشبهنا: بوجهصور  
احجام ( اشجار ، منازل ، أعمدة . . . الخ ) وعبئها أننا نجازف بأن  
نشوه هذه الاحجام بالنسبة لكان لا تخرج أوقد لا يظهرها، ولأننا نستعمل  
الديكورات المبنية أي التي تظهر فيها أسطح الأشياء الحقيقية، ومكثدا  
يظهر السمك الذي يكون مثلا إطار شباك أو باب .

### المواد المساندة للديكورات

في الواقع بالرغم من هذا السمك فإن المثل لا يستطيع استخدام أي  
جزء من الديكورات لأن الديكورات لا يتحمل ثقله ويظهر أنه صناعي لا قابل  
للامنة . ولذلك نستعمل ديكورات أكثر متانة ليستخدمها المثل .

ويستكون النابيكور من شظييات تحق ورأبها ميكلي يمكن فكها فتركيبتها  
 ليكون دعامة الشاسيوات (مخاطباتك) أو مواد ذات أشيكال متغيرة  
 (صخور مثلاً) ونستعوض عن القماش والكرتر في الديكور المنى بالورق  
 المتوء، أو الخيس، أو القماش المركب على ميكلي من سلك حديدى، ولكن  
 جميع هذه الأشياء يجب أن تكون سمة لفك ليسهل رفعها واستخدامها  
 في حالة تغيير الديكور أو زله.

جزء من الديكور لا يعرض بالشاسيوات أو بالمواد المبنية ولكن  
 بالتأثير أى قماش ملصق مدلى ومساكن تقل القماش فإنه يخشى بالظلم  
 أن تحرك أقل نسمة أو هوية أو بحركة مجرد المرور السريع لآى مثل بجانبه  
 فتعظم بذلك الصلابة المزينة إلى يجب أن يأخذها الديكور لذلك  
 فالسائر على الأقل التأثير الذى تصل إلى أرض المرح - تضع فى أسفلها  
 كفاية مفرغة أو حزام مطايط أو جراب تضع فيه خشبة ثقيلة لتأخذ  
 من أن قماش الستارة سيظل مشدوداً، والذى يؤدى الحثية تأثيرها  
 يجب ألا يلامس مؤخرة الستارة أرض المرح فيتج بذلك فتحة تشوه  
 المنظر فزى النور خلف الستارة كما نرى أرجل المشين الذين همزون  
 ليدخلوا المرح، لذلك نكل الكفاية بجزء صغير ٢٠ ستيتم طولاً يصل  
 إلى مستوى الأرض.

#### ستارة مؤخرة المسرح

أم هذه الستارة التى فى مؤخرة المسرح والى تغطى كل المساحة



في مؤخرة المسرح والموجودة بين المواد الجانبية للديكور والتي يجب أن تكون عالية لكي لا يرى حدودها النظارة في الصفوف الأمامية.

يكون الرسم الذي على هذه الستارة كالسراب الخداع العين، ليوهمنا بوجود منظر بعيد، وفي حالة ما إذا كان المنظر لشارع عتد أو ميدان ذو أهمية أو لتخيل أبنية نحصل على هذا الأثر بوضع ستارة أولى مرسومة تسمى الرئيسية بها فتحات، ونضع هذه الستارة الرئيسية أمام ستارة الحائط الخلفي وفي هذه الحالة نستطيع أن نضع ستارة الحائط الخلفي إلى مقاس الفتحات مع ترك مسافات من جميع الجهات لكي لا يرى النظارة الذين يجلسون في المقاعد الأمامية وفي الجوانب نهاية الرسم الموضوع على ستارة الحائط الخلفي، وحينما تكون الفتحة صغيرة، شباك أو باب نستطيع أن نطمئن بوضع شاييه يظهر عشي خلف الباب أو منظر طبيعي خلف النافذة، هذه الشايشيات تسمى الكشوف.

### ستارة القراقوز

حينما تكون المساحة أعلى خشبة المسرح معنومة أولا تكفي لتلقى ارتفاع ستارة فتحة المسرح، أو ستارة الحائط الخلفي، تلف الستارتين من الأساس على قضيب يرفع بخطين وهذا يحمل لف الستارة اتوماتيكيا، هذه الطريقة تسمى «ستارة القراقوز».

## أفريز الديكور

الجزء الأعلى من الديكورات يتكون من أفريز وهي مجموعة من التماثيل تحتل كل إتساع خشبة المسرح بين الجانبيين وحيث تابعها يعطى — فى المعنى العميق — الشعور بالاتصال إذا كانت سمياء ، وقد استخدمت هذه الكرائيش لتعرض أوراق أشجار أو أجزاء فى الديكور لانتوضع على أرض المسرح... الخ وهم يشبهون فى أماكنتهم بثقلهم وهم فى غنى عن خشبة طويمة أو قتل إضافي لانهم ليسوا معرضين للحركة بمرور المشاهدين ، وإذا كانت هذه الأوراق كثيرة وخفيفة تقطع فى قماش وهذا القماش يثبت على شباك انطمن على وضع مختلف أجزاء الأوراق وهذه الشباك يجب أن تكون رقيقة لكي لا تظهر من بين الأوراق .

## أرضية المسرح

أرض المسرح لا تظهر غالبا للجمهور — ماعدا جانبي المسرح الأيمن والأيسر — فهي تغطى بسجادة تشبه باركيه الغرف أو أرض زراعية أو أرض حديقة أو زراعة أو رمال الخ ، إلا حينما يراد إظهار جانبي المسرح خلال العرض .

من بين المخترعات الحديثة ( منتصف القرن التاسع عشر ) التي غيرت فنية الديكور المنظور يجب أن نشير إلى السيكلوراما Cyclorama فهي

تكون من قطعة فاش طولها من ٥ إلى ٢٠ مترا غير منسوج عليها بأى شئ .  
والسكنها ملونة وغالباً بـ لون الأرزق الفاتح وهي تكون قوس دائري  
يلبس الحائط المعلق المسرح في منتصفه ، يقرب من جانبي المسرح عند  
طرفيه وعلى هذه القطعة من الفاش تلتق الألوان التي نود أن نعطيها للنساء ،  
وحيثما لا تريد السيكوراما تلقها من أحد طرفيها على اسطوانة رأسية وحيثما  
تريد قمتها تستند على قضيب له قوس الإلتصاف .

---

## ٢ - مصنع الديكور

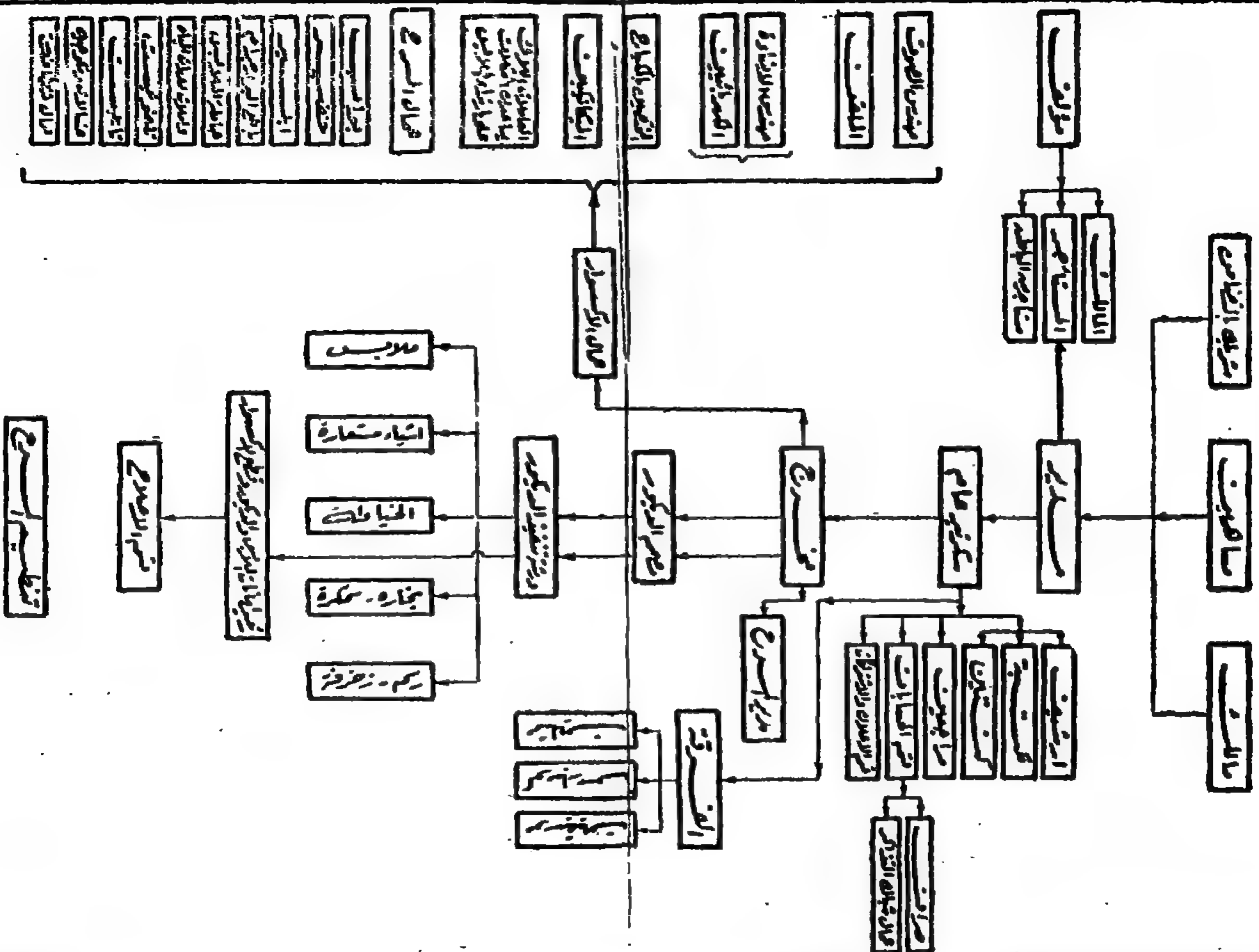
### دور مصمم الديكور

كما رأينا أول واجبات مصمم الديكور هو كيف يعمل بالاشتراك مع  
المخرج ، هذا الدور رئيسي فإذا كان المخرج مخملاً بترجمة النص إلى مناظر  
وإذا كانت رسالة الممثل هو أن يجعلنا نشعر بالحياة الانسانية والتفسيه  
فيجب على مصمم الديكور أن يترجم النص تصويرياً وينقل ما يحتويه  
النص من الجو الروحي والتاريخي إلى شيء منظر ، ولاحظ أن أهمية  
هذا الدور جديدة ولم تكن موجودة قبل ذلك ، فمصمم الديكور كان يعيد  
رسم الحوادث التاريخية بتركيب جميل ملفت . واه كانت صحيحة أو غير  
صحيحة ، دون النظر للدرااما الانسانية التي تمثل في هذا الديكور  
بشيء أبداً .



أول عمل هو أن يكون الخطوط العامة بطريقة غامضة وباللون الاسود  
ثم بالالوان الأخرى ، والالوان الرئيسية التي يتخيلها في كل درجة من  
هذا اللون . يجب أن يتأكد مصمم الديكور أنه لا يختلف مع المخرج في  
الفكرة ولكنه على العكس يخدمها وينميتها . وتظهر الخطة قليلا وتحدد  
معالمها ، ولكن مثل هذا المشروع المرسوم والذي يبدو مطابقا للمبرجة  
مطابقة تامة يمكن أن يبدو غير مطابق لمقاسات المسرح أو الامكانيات  
الفنية في البناء ، ولذلك فمصمم الديكور يجب أن يتقبل لوحته الرمزية  
نموذج مبنى يعرض الاحجام على مقياس صغير ومشىء حسب مقاييس  
المسرح ومراعى فيه النسب ٣ ستميز للتر ويجب عليه أولا أن يصنع  
من خشبة الكونتر إطارا للمسرح — الحائط الأمامى يفتحته الشابين  
ووقتحة المتغيرة Manteau d' Arlequin وأرض المسرح من الجانبين  
اليمين واليسر والحائط الخلفى والمداقة المطلوبة بين الحوائط الجانبية ،  
وعندما يتكون هذا الإطار يوزع فيه صانع الديكور مواد الديكور  
وحيث فقط ينفذ النموذج حسب القوانين الدقيقة للنظور .

كل ديكور في الحقيقة يرتكز عامة على هذه القوانين ، وحيث أن  
المنظر يجب أن يبدو في مساحة أكبر من الحقيقة عامة فلا بد من ابتداء  
خدعة مثلما يفعل الرسام حين يعطينا الاحساس بما هو مجسم أو عميق ، على  
سطح مسطح . فلو لم يكن لدينا في الاعتبار غير متفرج واحد مجلس



في مكان معلوم في وسط الاوركسترا مثلا اكان الامر هينا وذلك بحسب  
رياضية . ولكن في الحقيقة لابد من أن تظهر الأشياء أن لم يكن على  
حقيقتها فعلى الأقل كالحقيقة في أبعادها عرضها وارتفاعها بالنسبة للمتفرجين  
الجالسين في أماكن مختلفة حول ذلك المكان المحدد ولذا يختار مصمم  
الديكور الحديث نقطة نظر لا تتفق مع أي مكان محدد ولكن على ارتفاع  
متر ٣٠، ستيمر من خشبة المسرح وتكون في وسط المسرح وعلى مسافة  
تساوي عرض قبة المسرح نفسه .

وبعد أن يتم الرسم من المظهر الطبيعي يجب على مصمم الديكور أن ينتقل  
إلى قيم حقيقية ارتفاعا وعرضا وهذا وحسب القيم المعصورة على الرسم، وما إن  
يكتمل الرسم وتصميم فإن قوائين اعظم الصور كالحقيقة ستمدنا بالطرق  
اللازمة تنفيذه ولا يمكننا أن ندخل هنا في تفصيل العميات الهندسية التي  
تقلنا من الرسم إلى تصميم الديكور أو إلى الاطارات البسيطة كالفاريز والستائر  
الموسومة ، ولتفاصيل هذه العملية يجب علينا أن نرجع إلى كتاب قيم  
الفه بير سونزل Peirre Sonrel تحت عنوان بحث عن تصميم ديكور  
المسرح ، Traite de Scénographie وفي هذا البحث خصت حوالى  
ثلاثون صفحة كبيرة وعدة لوحات مستقاة عن النصوص لهذا الموضوع  
الرياضي التطبيقي .

ومما كانت البقة الحسائية التي سار عليها مصمم الديكور يجب أن



وتأكد من أن صلصلة أى ثغرة ونطلق هذا الاسم على كل شق بين أى عنصر  
 وآخر من عناصر الديكور مما يسمح لنا بوجبة التكوين والجزء العلوى  
 من المسرح ومدة الثغرات لانخسافها على المتخرج الجـ - المس باقرب من  
 المكان المحدد الذى تحدث عنه ، إذ أن الديكور قد صمم خصيصا ليرى  
 من هذا المكان ، ولذا ربما يرى المتفرجون الجـ - المسون فى الاطراف  
 الجانبية وفى الأمام كـ - القالة هذه الثغرات ، وأول عنصر عملى  
 حسب رأينا يحقق بالرجوع الرسم ، وبعد أن يوضع الديكور فى مكانه  
 تماما نمد خطوطا من أقصى نقط فى الصالة التى يتضمنها الرسم وتنتهى هذه  
 الخطوط عند الأطرارات الجانبية التى تكون الديكور وبهذا تتأكد من أنه  
 لا يند أى خط من الخطوط المشابهة للأشعة النظرية بين أى عنصر من عناصر  
 الديكور أما بخصوص الثغرات التى تظهر الجزء العلوى من المسرح فتأكد  
 منها بواسطة أن الأشعة النظرية المتفرجين الجانبيين فى الصف الأول -  
 والأهمية فقط هؤلاء - يعنى منها أفريز أو أحد اطراف الشاسيات .

وعلى العكس يجب أن تتأكد من أن كل متخرج يشعاع أن يرى كل  
 عناصر الديكور ولا يخفى عن عنصره صرا آخر حتى ولو كان جالسا فى  
 الاطراف الجانبية ، كما يجب التأكد من أن كل المتفرجون فى الصف الأخير  
 ان يرون رؤى أى جزء من الديكور أو المشهد لأن Monteur  
 Ar'equine يمكن تحت مستوى النظر ولكن لا يجب أن يرفع كثيرا أيضا  
 لى لا تظهر ثغرة يرى الجالسين فى الصف الأول من الطافة الجزء العلوى

التي يثبت الديكور وفي الحقيقة مهما كانت دقة الحسابات الرياضية يجب على المخرج أو مصمم الديكور أن يجلسا بنفسيهما في الاماكن المتطرفة أثناء العروض. لاخيرة لينا كيدا انه لا تظهر أى ثغرة قسط ، وبعد ذلك ما اكثر المفاجآت المؤلة الى ماكن أن نتاج عن اهما في هذا العمل الأخير ، وغير ذلك فان رافعي الديكور يقومون بمهمة الفحص هذه بأنفسهم من خلف الديكور ، من فرق خشبة المسرح .

### تقيد الديكور

ولكن في حديثنا مرة واحدة عن الثغرات تركنا عمدا مهمة هي تنفيذ الديكور ، كل ما تحدثنا عنه في هذا الموضوع كان يتعلق بورقة المقاسات Feuille de mesure الى بواسطتها تنقل من الرسم الأول الى الرسم دوم الهندسية المختلفة ( رسم اسكل شب اسيه — عنصر غوالق — ارضية أو سقف ) وبعد اتمام أوراق المقاييس يجب على المتخصصين العاملين بالمسرح أو احدى ورش الديكور : نجار ، منجد افرنجي ، أو رسام ان ينجزوا صنع الديكور ماديا .

ويجب أن يكون رئيس مصنع البناء متخصصا ، يفهم كيف يمكن وكيف يجب أن يصمم الشاسيات أو الابنية التي تعرض عليه رسوما وبالانحص يجب أن يكون على صلة وثيقة برئيس رافعي الديكور *mechiniste* ليتفاهم معه على كيفية جعل أى عنصر من عناصر الديكور سهل التقبيل والطن والاقامة السريعة على خشبة المسرح .

## تلوين الشاسيهات

اما فيما يتعلق بالتلوين فيجب أن تعرف أن المساحات المراد تلوينها توضع على الأرض تماما وهي مؤلفة من قطع من القماش مماكة بنصفا بعض ، ولكن مهبما كانت ومجلات الحياكة عادية — وهي اقنية بالنسبة للتأثير الملونة ورأسية بالنسبة للشاسيهات المصنوعة من القماش — فإنه من الممكن أنه تحدث في الأقمشة موجات مختلفة تظهر خاصة تحت الاضواء الخفيفة ولذلك فانهم يسعون للاقلال من هذه الحياكات باستعمال قطع خاصة من القماش عرضها تسعة أمتار ، وبعد أن تحاك تلك الأقمشة تلتصق ببعضها ثم تسمر في الأرضية ، وبعد ذلك تنقل اليها خطوط ورقة الرسم الرئيسية على المقياس النهائي .

ويسير الرسام بعد ذلك وهو واقف على تلك المسطحات مزودا بأدوات الرسم أقلام لحم وفرش ، وهو في طول — كاف على الأقل — يسير يده حتى يصل إلى الأرض ، ويرتفع عموما كي يكون في متناول يده . وتصل قدور الطلاء إلى أحجام كبيرة نظرا لأكبر المساحة الواجب طلاؤها ونسبها «كاميونات» Camions وتلاحظ أنه من غير المستطاع استخدام ألوان الزيت لارتفاع أسعارها ونقلها وعلى الأخص انماذقه بإحداث انعكاسات لائقة تحت الاضواء ، ويستخدم الطلاء اللاصق أو الألوان المائية وتكون ساخنة عند استخدامها وغاغة اللون أكثر مما هو مطلوب بعد جفافها وحريصين على ألا تؤثر الاضواء الشديدة غنى الألوان ، وكل



الأدوات تكون متناسبة من حيث المسافة التي تفصل الرجل عن المسطحة المطلوب تزيينها ومن حيث كبر هذه المساحة .

والإبالت *palette* هي نوع من الملاط الواسع حيث تخط عليه الألوان ، والمخاطر هي تستخدم لعمل خطوط مستقيمة . يبلغ طولها مترين ، وهي مزودة بمقبض طويل ، واللواري ونصف اللواري ترسم بواسطة أروجر كان *Troussquin* . وهي لوحة طويلة من الخشب يبلغ طولها ستة أمتار وتندور حول محور مثبت في الوسيط .

ولكن المساقين بين عين الرسام والقماش أو الشاشيات غير كافية لكي يحكم الفنان على المنظر في مجموعة وخاصة بالنسبة لشدة ألوانها ، وتعطى له الخطوط الرئيسية بمقياس الرسم الذي يجب أن يتبعه بدقة ، لذلك على طول جوانب الورشة الكبيرة ونحت الأطار الأوبسك . هذه سالك بليكونات معلقة يحس فيها الرسام أي خطأ على بعد كاف وهو ينظر من أعلى إلى أسفل .

ومع أن الأثقة من الممكن لها ألا تأتى في حالة لها لان تكون ذات طول كبير ، أما بالنسبة للشاشيات الكبيرة وبالأخص القوائم فإنه لا يمكن طيها ، لسلك هذا الأسباب فإن ورشة الرسام لا يمكن أن تكون إلا ورشة خاصة ذات مقاييس كبيرة وقسمة مرتفعة لاستقبال الشاشيات وخروجها .

## ٣ - الملابس

نستطيع أن ندخل مسألة الملابس في الفصل الخامس بالديكور ،  
هناك ثلاثة حالات من الممكن أن تظهر أمانتها حسب ما إذا كانت  
المسرحية المتقدمة تم حداثها في الوقت الحاضر أو في عصر تاريخي معين  
أو في جو اسطوري ( مثل مسرحية حلم ليلة صيف ) لشكسبير .

### ملابس المسرحية التي تم حداثها في الوقت الحاضر

في الحالة الأولى مطابقة الملابس الصحيحة لمركز الشخصية الاجتماعية  
هو الاهتمام الرئيسي بالنسبة لمصمم الملابس الذي يوجهه المخرج ، وبالرغم  
من تدفقات انشوا إن فإن خطر ظهور الشخصيات وكأن ملابسها جديدة  
ما زال قائماً ، نحن نعرف أن الملابس الجديدة منها أتن حياتها فإنها  
تكون غير صالحة ولا تلائم مرتديها إذ يتقصها الأتار التي تكشف عن  
الوضع العادي للشخصية والتي تظهر عندما تناس الملابس عدة مرات .

ولقد روي أنه في إحدى المسرحيات التي يمثل فيها مجموعة هامة من  
العمال دوراً رئيسياً هؤلاء العمال كانوا يلبسون جميعاً الملابس الزرقاء وقد  
ظهر من منظر هذا الملابس أنها قد اشترت قبل عرض المسرحية يوم  
واحد ولم تحمل أي أثر على ألباسهم عملهم اليومي ، لاشيء يعطشها  
حيثما التفتي بمثل تلك الملابس المبتعة وثني نستطيع أن نقول أنها عادية

ولقد حرصوا على أن يعمل سروال موظف المكتب تلك  
الاذخافات عند ركبته ولسان الركن الأيمن الذي يكشف عن مهنته،  
ولقد كانوا ينسون الاهتمام به في كثير من الأحيان .

وحتى الرجل الأنيق لا يجب أن تظهر حشمة وكأنها خارجة نوا من  
يدى الارزى وعلى كنفه فإن عند البروق لا يساهم كما كنا نطق في إعطاء  
مظهر العلم للملابس . أما فيما يخص بالشخصيات النسائية فإن الارزى  
حرية أكبر وإذا كان التناسب في المركز الاجتماعي يجب أن يكون كاملاً  
في الشكل والثروة فإنه يبقى في الألوان وفي الذوق بعض الامكانيات التي  
تضخ مباشرة من فنية وذوق مصمم الملابس .

واللون على الأخص حتى إذا كان مطابقاً للحالات الشاذة أو الذوق  
الردىء وذلك ليناسب شخصية الشخصية فإنه من الممكن بل ويجب أن  
يكون صارخاً أو قهراً من المراقبة ، ويجب على أية حال أن يتمنى مع  
الألوان العامة للديكور وإلا فإنه يدل أن يكون الرداء معبراً سيكون  
بمسألة قبيح المنظر وسيجعل تغيير معنى القبح هذا إلى عين النظارة وعلى  
العكس فإن الكمال الجمالي لمستأن والطريقة الموفقة التي تتناسب بها ألوانه  
مع باقي عناصر الديكور تعزى الجمهور وتجعله لا يفكر كثيراً في مناقشة  
تناسبه النفسي أو الاجتماعي .

### ملابس المسرحية التاريخية

في الحالة الثانية — الملابس التاريخية — تكون مشكلة الدقة أولية،



كثير من الكتب المروية بكل الوثائق اللازمة موجودة في مكتبة  
 مصمى الملايس ، أتينا لانيح في هذه الكتب نماذج قرن يثرون ولكن  
 بالنسبة للنصر الحاضر ( القرن التاسع عشر والمثرون ) سنة بسنة وإنتاج  
 الملايس التي كانت ترعدها طبقات المجتمع المختلفة ، لأنه يجب أن نعتبر  
 الملايس التي ترجع بمجد أدنى إلى عشرة سنوات قبل تاريخ العرض - ملايس  
 تاريخية ما دامت في المتوخية ، تفسير بسرعة ، إن الاهتمام بالدقة كبير  
 هموما بين مصمى الملايس والمخرجين والصعوبة هنا من نوع  
 آخر إذ يجب أن نعلم المثل كيف يلبس ملايسه وعلى الأخص كيف  
 يناسب بين موقفه وحركاته مع عصر الأحداث ، ولقد رأينا إحدى  
 الآلات أُرثت بالدقة التاريخية الدكامة زى عام ١٨٤٠ ولكن هناك  
 قطعا حرية ورشاقة ومرونة في حركتها وميلها مع المواقف والحركات التي  
 كانت لها مدنية التي تجددها ، ويكون المكياج صعب التحقيق في هذه الحالة ،  
 شاحبه للغاية ويبدو بامتيا تحت الأضواء ، أما إذا بالقنا فيه يصبح غير  
 معقول لبعض كان لأبوجه فيه المكياج بالنسبة للفتيات الصغيرات وحيث  
 كان يداض البشرة علامة على الصفة الاجتماعية ، وأرتداء فستان مصمم  
 بدقة على نماذج بلاط لوبس الرابع عشر ليس هو كل شيء إذ يجب على  
 الممثلة أيضا أن تجر كما كانت تبرز سيدة من البلاط في ذلك الوقت وأن  
 تكون لها هيئتها وتسير بحذر ما ، لذا فإن اللابس الباعلية التي لا يراها

المشهور أهمية كبرى ، القوام المرقى الفستان ( ذو القفص ) لا يمكن إلا أن  
يصاغ لنا إذا لم يكن ذلك القوام مقيداً بكورسيه خيق وإذا لم تكن السيئات  
متقلة ، يجهون ، واسع وإذا لم تكن تسريحة الشعر وطريقة السير لا تتناسب  
مع اللون المحلى ، حتى لون طم ١٩٠٠ ذلك ، والصعوبة تأتي من أنه بالرغم  
من أننا نكون على علم تام بالشكل الخارجى للملابس القديمة إلا أننا  
نصنعون قلبيل المعرفة بطريقة ليسها وحالة الرجال والنساء العادية  
في الماضي .

وأكثر دة أيضاً مسألة الملابس القديمة . نحن نعرف تقريباً الخطوط  
والرسم وانكنا نجهل اللون — الذى كان دائماً يبدأ عن اللون الأبيض —  
ونستطيع أن نتخيل بصعوبة طريقة سير وهيئة وحركات من كانوا يلبسون  
هذه الملابس ، ولقد نشأ نوع من التعاليد في المسرح من وجهة النظر هذه  
لكل مسرحية تاريخية أو على الطريقة التاريخية ، وما هي قيمتها ؟ أننا  
لا نجد أى اكتشاف أثرى يد لنا على ذلك . وعلى أية حال تبقى صعوبة دائماً ،  
الراجعيات الكلاسيكية كانت قبل تمثيل ملابس ليس لها أية صلة بالملابس  
القديمة الحقيقية التى هي إطارها التاريخى العادى .

كانت تمثل ملابس على الأخص بالنسبة للسيدات — تقرب بطريقة ملوثة  
من العصر الذى كتبت فيه تلك المسرحيات وإذا كنا تمثلها — كما فعل  
اليوم — بملابس تقرب قدر الامكان مما تعرفه من الثوب القديمة ليست تفر

غالباً ما يكون صارخاً بين الأسلوب والشاعر المبرر عنها من جهة والملابس  
من جهة أخرى .

### ملابس المسرحية التي تجري حوادثها في جو اصطوري

في الحالة الثالثة — الخيال القدير مفيد بؤمنية — تذكر مهمة قسم  
الديكور وقسم الملابس بسيطة ودقيقة للغاية في نفس الوقت ، بسيطة لأنها  
تخلصنا من كل قيود الدقة التاريخية وأصبح من الممكن أن يعمل الماهم  
بحرية ، ودقيقة للغاية لأن قيمة الملابس الديكورية أو قيمتها النفسية  
الخاصة تفرض قواعد تتبع من الذوق فقط ، وأحياناً حينما يستلهم بمهارة  
من بعض مبادئ الملابس التاريخية المكتسبة من مختلف العصور ، حينما  
نضع أسلوباً لن يجب في حالات أخرى أن يكون واقعياً ، تلك المبادئ  
تخلق نوعاً من اللون المحسوس الشاعر الذي المتشبع الذي يعطيها حسن الخط  
الجميل الروحى لمضارة أو لوسط خيالى أكثر منه واقعى .

أحياناً في الأساطير البعيدة والمرجيئات الرمزية تكون الآثار  
التي نبهت عنها هي فقط آثار الخيال أو القسوة والتميز الخلقى أو  
المتكزى ، ولكن توافق الألوان والأشكال والأحجام في فائتين الحائتين  
يكون راجعاً ومما يكون اختلاف الألوان متراً وقص الوحدة صاراً ،  
ونستطيع أن نسمى كمال مام الذبائح إخراج دهم لية صيغته إلى آخرها



جرا قيل بذكر granville garker حيث كان من الصعب أن تفصل بين  
العناصر الحقيقية والعناصر الخيالية — وحيث يظل اختلاطها مبعث  
خفي في الاخراج العادي — فنفسل بين هذين العنصرين باللابس قط،  
بعضهم حقيقيون والآخرون غير حقيقيين بالمرّة، يضعون شعوراً متعارفة،  
الناظر الواقعية والاسطورية كانت حينئذ مميزة بوضوح أحيانا بمناظر  
الديكور ذات الأسلوب الواقعي وأحيانا بالالهام الخيالي الخالص.

## ٤ — المؤثرات الصوتية والموسيقى

تضاف إلى العناصر المنظورة في الديكور العناصر الصوتية وهي من  
ناحية الموسيقى التصويرية ومن ناحية أخرى المؤثرات الصوتية، ومن الممكن  
أن يعهد بالموسيقى التصويرية إلى مؤلف موسيقى ليخلق موسيقى جديدة  
أو إلى ناقد موسيقى لاختيار النصوص الموسيقية التي تتصل بروح  
المسرحية ولإيجاد لحظات المسرحية التي يجب أن تخفف فيها الموسيقى أو أن  
تدخل، وتستعظم الموسيقى خاصة قبل بداية أي فصل كي تخلق بالاصوات  
جاء ذلك الفصل، رفق الممثلين (موسيقى طبيعية أو كلاسيكية) ويتم اختيار  
النصوص الموسيقية بالاتفاق مع المخرج وحسب تعليماته، أحيانا يعرف

الموسيقىون تحت المسرح أقام النظارة أو خلف الكواليس والموسيقى  
اليوم تسجل مقدماً في أغلب الأحيان وتندفع من خلف الكواليس بواسطة  
جهاز تسجيل.

المؤثرات الصوتية تتكون من مجموعة الأصوات التي تؤدي إختيارياً  
خلف الكواليس لصاحب الأحداث ولتبلور بعض فترات النص : سير  
أو عنو الخيل، وصول أو رحيل عربة أو سيارة ، ارتطام أمواج البحر،  
رعد، أعير نارية ، ضياح الحيوانات ( دئاب ، كلاب عاصير ) وتؤدي  
أحياناً بواسطة مهندس الصوت وبمساعدة آلات مختلفة تدار بمهارة  
بواسطة هذا المختص ، والمؤثرات الصوتية عامة تنفذ مقدماً وتسجل  
على جهاز تسجيل مثل الموسيقى على الأقل بالنسبة للأصوات التي  
تستغرق وقتاً .

---

## هـ - الآلات الميكانيكية

وهي مجموعة الآلات التي تسمح بنقل مواد الديكور ، وهناك عمليات  
لا تتم إلا بواسطة هذه الآلات تبقى بعيدة عن أنظار المتفرجين لأنها  
تعتمد عليها في عنصر المناجاة حينما نريد تغيير أحد المناظر أو في الحركات  
البحرية أو الحركات الغير طبيعية ( كالطيران والظهور والاختفاء ) ولم

تتبع طرق استنباط هذه الآلات متى أن نرى قواعدها وطرق تفصيلها  
في كتابي *Leçons de mécanique* في كتابه الشهير الذي صدر عام 1827 في باريس على الطبع قد حل المبدأ  
على الأخشاب في كثير من الحالات والقوة الكهربائية على القوة الميكانيكية .  
وفي جميع الحالات المبدأ الثاني للآلية هي أن نحصل على الأثر بئذ أقل  
جهد ، لهذا استعملت الآلات الرافعة والاسطوانات المتحدة والاتصال ،  
مثل كل عمل به اتصال ينبغي تعلما ، لكن تضاف إلى ذلك بعض الآلات  
الخاصة : المربات التي تزداد على قضيب بالجذب الأول من أرض  
المرج وحيث تمسك أعلاما (بالكروستيم) المقابل على هذه المرات ،  
وكما رأينا ثبتت الجواربي التي تسمى التياسيهات والتي تتبلو بهذه  
الطريقة إلى الميزة المظلمة على اليلاتي . والحوامل أهمها من الصلب  
معلقة بالسقف تعلق فيها الأخشاب التي تحمل الستائر والكرايتش وبعض  
عناصر الديكور المرتفعة الصلبة ، ويثبت طول الحبال أو الخيوط خلال  
فترة الروقات مرة واحدة للجميع ويكون الميكانيكي — الذي يرسم علامة  
على هذا الحبل — متأكدا من أن الكرايتش موضوعة بالارتفاع المناسب  
الذي كان متظرا . Les patiences : قضبان من الصلب تجري عليها  
المحركات الموضوعة على رأس الستائر ، الطقم : وهو يتكون من مجموعة  
الخيوط اللازمة لتسيير آلة ، خيوط مجموعة بطريقة أن حركة واحدة  
نستطيع أن تشغل الكثير من الخيوط المختلفة السرعة وذلك بفضل طريقة  
البكرات ، آلة رفع البكرات التي تؤدي إلى البكرة النهائية ، الام .



أنها هنا الآلات والطرق الأكثر بدائية ، ولكنه كل منظر متغير ،  
رائع أو خيالي كالذي نراه في مسرح (شاتليه) أوفى مسرح (الاوربا) يتطلب  
حيل وبالنسبة إلى آلات أكثر تعقيداً ، الأبواب المسحورة المتحركة  
تستطيع أن تنزل رأسياً بمثل ، الذي يحتاج هكذا فجأة تحت الأرض ،  
أو تصعد تلك الأبواب المسحورة لتظهر فجأة شخصاً آخر ، ويجرون قس  
النوم لظهور واختفاء الآلية فجأة وذلك بفتح مجموعة من الأبواب  
المسحورة ذات الإدراج : أثناء هذه العمليات يجب أن نخفى الأبواب  
المسحورة التي احتلت مكان تلك الأبواب الموجودة - تحت المسرح -  
لتفرد وبالمعنى المضاد ، الممثل أو عنصر الديكور ما إن ينزل تحت المسرح  
حتى تغلق الأبواب المسحورة وتسترد المكان الذي يحتله عادة معيدة بذلك  
أستواء أرض المسرح ويفضل دعامات متموجة نستطيع أن نعطي أثر سينية  
غارقة تهتز على الأمواج ، طمبور مخفور على هيئة برصة ويتحرك  
حركة دائرية موازية لفتحة المسرح يعطي تأثير الأمواج ، وقد أهملت  
اليوم تقريباً كل الآلية المعتدة التي كانت مخصصة لعرض شخصيات طائرة  
في الهواء أو ساقطة عمودية من السماء أو ظاهرة بين السحب ، ومواد  
العرض هذه لا تستعمل هذه الأيام كثيراً غير أنها كانت دائمة في القرن الثامن  
عشر وهذا ما يفسر لنا درجة المكان التي وصلت إليها هذه الآلية .

ومن بين المخترعات الحديثة لنذكر البانوراما مشابهة للسيكلوراما



ولكنها صلبة وكذلك آقية الأفق التي لها شكل ربع كرة تقريبا ، وأشهر بانوراما هي بانوراما دار الاوبرا ، ارتفاعها ٢٤ مترا وامتدادها ٤٤ مترا وقتحتها ٢٨ مترا ولكي لا تضايق خروج ودخول الممثلين تثبيت أثناء استعمالها على ارتفاع معين فوق ارض المسرح ، وتخفى العناصر الديكورية المختفة هذا الفراغ ، وحينما ترفع إلى أعلى المسرح تترك مسافة ١٧ مترا خالية تحت قاعدتها .

وبالانوراما والسيكلوراما من الممكن إستخدامها كشاشة يعرض عليها بعض المناظر وذلك بتحريك الكثير من المصاييح والالواح ، أو منظراً متغيراً ، ومن الممكن أيضا أننعكس عليها فيلما يعرض في تواز مع حدث الممثلين الحقيقي .

---

## ٦ - الاضائة

إذا كانت آية المسرح كما قلنا لم تتقدم قدما محسوسا منذ قرنين فليس الامر كذلك بالنسبة للاضائة ، فشاهد عام ١٧٥٠ سينماجيء دون شك — إذا عاد اليوم إلى مسرح حديث — بضخامة ملحقات المسرح وبعنف خواص الوضع الداخلي للصالة ولكن ما يحدث أكثر دون شك هو شدة إضاءة المسرح والمزودة التي يستطيعون تغييرها بها .



يوضع الإضاءة الكروية في المسرح مؤدباً ظاهراً الضوئية  
معدية ومتنوعة ، ومع أن خشبة المسرح في الماضي كانت تضاء في البداية  
رأسياً بواسطة نجفات مثل الصالة ثم يصف من المصابيح الأخرى الضعيفة  
القوة أمام المسرح وبعض المصابيح الأخرى المعلقة في الحوامل الجانبية إلا  
أنها لم تكن مضاءة إلا الأجزاء الأمامية فقط . أما اليوم فإن أي جزء  
من خشبة المسرح مهما كان بعيداً عن قبة المسرح من الممكن أن يضاء  
جوهراً ونستطيع اليوم أيضاً أن نضيء بطرق مختلفة سواء بشدة الإضاءة  
أو بالألوان أجزاء المسرح المختلفة .

تستطيع الإضاءة إذاً تركيزها على شخص أو على دكن من الديكور  
أن تلعب دوراً قديماً ، ويمكن ضبط الإضاءة عندئذ من أهم ما يشغل  
المخرج مادام أنه قابع في شرح النص المسرحي وطبيعة الجو النفسي ، وضف  
الإضاءة بالتبريج يصبح ويشير إلى تطور عالمي ومن جهة أخرى فإن  
توقيف الإضاءة مرة واحدة يسمح ببعض التفسيرات السريعة في الديكور  
خفية عن المتفرج .

وانتد رأينا أن كل الطلبات التي تختص بالإضاءة تجتمع في (لوحة توديع  
الإضاءة *Jeu d'orgue* الذي يوضع عادة على الحائط الأمامي من جهة  
خشبة المسرح على ارتفاع يسمح لمهندس الإضاءة بأن يراقبه ويدير كل  
مناقص الإضاءة حسب الحاجة التي أحدثت بتدوير البروفيسور من الممكن

أن نبحث عن الحلة على الخانات من الطلبات والعديد من المنظومات الكهربائية  
التي تسمح بتغيير شدة أم أجهزة الإضاءة ، ومن الممكن جمع الكثير من  
المصادر الضوئية لتحل محلها .

### المصادر الضوئية هي الآتية : -

#### ١ - ضوء مقدمة المسرح La rampe

يوضع في طرف مقدمة المسرح وهو مكون من مجموعة من المصابيح  
البيضاء والصفراء والحمراء والزردياء وحيث يكون ضوءها محجوبا عن  
المشاهد بما كس يردده الى المسرح ، هناك نوع لكل لون على دائرة واحدة  
مستقيمة ، والمجموعة تقسم هي ايضا إلى جزئين أو ثلاثة أجزاء مستقيمة ،  
وضوء مقدمة المسرح المند على الأخص لإضاءة الصفوف الأولى من خشبة  
المسرح له مساوؤه إذ تضيء الممثل من قبة رأسه إلى أخمص قدميه معطيه إضاءة  
إضاءة تشوه وجهه قد لا نلاحظها إلا بصعوبة في الطبيعة ، ولذا فلتلأق  
ذلك الخطأ يجب أن نلجأ إلى مصادر ضوئية أخرى .

#### ٢ - Les herse

مجموعة أفقية من المصابيح مثل مصابيح مقدمة المسرح وهي معلقة أعلى  
المسرح وموازية له وهي تضيء من أعلى إلى أسفل مع الميل إلى اليمين واليسار وهي

مكزرة أيضا من مصابيح ذات أربعة ألوان ومن الممكن رفعها وخفضها  
حسب الإرادة .

## ٢ - المصابيح الأفقية Les Lanternes d'horizon

وهي معدة قبل أى شيء لإضاءة الأماكن البعيدة وبالأخص  
النيكلوراما ، والمصابيح الأفقية نوع من Les herse العنودية لها ستائر  
ملونة متغيرة .

## ٤ - الحوامل Les portants

وهي مجموعة من المصابيح المعدة الواحدة فوق الأخرى داخل عاكس  
من المعدن نستطيع أن نعلقه في الكواليس خلف الشاشيات أو عناصر  
الديكور الأخرى لإضاءة العناصر الأكثر بعدا .

## ٥ - الجسار Traicée

أجهزة مشابهة تماما للحوامل ولكنها موضوعة أفقيا سواء على الأرض  
وبحماية ( نوع من الأرض ) أو خلف أحد الشاشيات على ارتفاع معين .

كل هذه الأجهزة تخلق إضاءة متوسطة تنتشر في سعة قدر الامكان ،  
ولكن في بعض الحالات يكون من المهم أن نركز الضوء على جزء من الديكور  
أو نقطة المسرح ، ونلجأ في هذه الحالة إلى أجهزة مختلفة .



وهي برانيط معدنية موضوعة على الارض .

## ٧ - العواكس Les réflecteurs

وهي التي تضيئ هذا الجزء أو ذاك من الديكور الذي لا يصله ضوء المصادر الأخرى إلا بصعوبة وعلى الأخص البرانيط المعدنية، والعواكس تتكون من صندوق إسطواني يقف على قاعدة متحركة ، ويحتوى هذا الصندوق على مصباح أو اثنين ويمكن ضوؤه مجدداً على مكان معين .

## A. الكشافات المركزة ( البروجيكتورات ) Les projecteurs

وهي تحتوى على عدسة تسمح بتركيز الضوء على اتجاه معين وهي متحركة أو ساكنة تضيئ اقنوا ورأسيا أو بانحراف ، وتستخدم كثيراً للاضاءة من الوجه والواقع أن المشئين يؤذون أذواقهم أمام Les chandeliers والحوامل في مقدمة المسرح .

وتعلق الكشافات المركزة دائماً في البلكون الأول على اليمين واليسار ويجوزها يعلق خط البلكون المهادى عندما لا تكون هناك المسترعى قد بنيت لاستخدامها وحسبك أخط الهدوءية فهناك كشافات مركزة تعلق في آخر الصالة أعلى المسرح وأحياناً في أعلى الصالة لتضيئ بذلك

مقتمة المخرج هو ذبا ، وأمام كل منها توضع مجموعة من ورق الطوفان  
ذات ثلاثة ألوان نسيج أنسج نمرودا بالتتابع أمام العساك حسب  
مقتضيات المواقف المسرحية .

## ٩ - آلات المؤثرات الصوتية

هذه الأجهزة بدل أن تبعد عن متا ثلاثة كس الصوت خلال كل لحظة  
يتحرك في محيطنا إحياء الدعان والجديد والماء الجاري والسحاب .

يلزم لمنس الاضاءة لكي ينهي عمله مستثنين أحدهما دعم تنظيمي يدين  
له في أي مكان يجب أن يضع مصادر الاضاءة المتحركة كلها مرة واحدة  
ولآخر (طريقة سير الاضاءة) نبين له بالتفصيل الدقيق في أي لحظة يجب أن  
يضيئها ويطفئها أو يتغير من قوة أضاءتها أو لونها .

والمصادر الصوتية الكهربية الجديدة قادتنا اليوم الى قبة علمية رئيسية  
لم تكن توجد في الماضي حتى مع غاز الاستصباح .

ضبط الاضاءة : منس الاضاءة أمام لوحة الاضاءة  
Jeu d'orgue كقائد الاروكسترا الذي يضبط فجأة من شدة  
هذه الآلة أو تلك 'يضمن الاداء الخالي من العيوب ، ولكن قسوة  
ومرونة الاضاءة كان لها تأثير كبير على قبة الديكور نفسها ، إذ لم تعد  
الاشياء البريقومة هي هو ابل اليكون الوحيد ، فهناك كبتل وألوان

متوسطة لا تظهر لها قيمة ديكوردية حقيقية لأنها تضاد دائما بتعويض الطريفة،  
ولكن من الممكن أن تأخذ معنى جيدا بتغيير شدة الإضاءة  
وبالأخص توجيهها .

وتظهر الإضاءة أيضا شكل الديكور حسب الشدة الخاصة بالإضاءة  
المتكئة على هذا الجزء أو ذاك ، والإضاءة تسمع ربط جيدا لى جزء  
من الديكور مع الأهمية لنفسية الحدث الذى يدور فى هذا الجزء وعلى  
تباعد ذلك على تمثيل المسرحية والسيكورااما المضادة جيدا فى مسرحية  
« فيدر » استطاعت أن تتقل ليس فقط سماء اليونان ولكن أيضا دور  
آلهة الشمس فى قصة البطاة وقد صار الجمهور حساسات لتأثيرات هذه  
الفنية وتأثره يعتمد أحيانا دون أن يدري على المهارة إلى تضاد وتعدل  
بها الإضاءة .

---

## ٧ - الصوت

يقتدر الصوت فى الصالة قبل بناء المسرح ، وعلى مبدأ الامان كانوا  
يكثفون بالحجرة القرية القائمة على التقايد ، منذ أرائن القرن العشرين  
وحتى الآن منذ السنوات الأخيرة قد على عكس الحسابات العلمية الدقيقة



التي تعتمد على قوانين الصوت — سادت عند بناء الصالات ، ومع ذلك ففي هذه الصالات الجديدة وبالأخرى في الصالات القديمة من الممكن أن تظهر نقائص ، والمخرج هو الذي يجب أن يعالجها .

والصعوبتان الرئيسيتان هما إختناق الصوت والصدى ، وإختناق الصوت يحدث لسببين رئيسيين السبب الأول يأتي من وضع الممثل بالنسبة للديكورات وطبيعة هذه الديكورات : إذا كان وضع الممثل في منتصف المسرح فالموجات الصوتية تجاذف بأن تتلاشى بين الشاسيهات الجانبية وألا يصل منها إلى الصالة الأجزاء بسيط ومن جهة أخرى فالديكورات المكوتة من مواد شديدة الليرة تجاذف بإضعاف الصوت وعلى هذا الأساس فإن استخدام مكبر الصوت يمكن أن يعالج هذه الصعوبة ، ولكن من الممكن أن تقوم ظاهرة أخرى : تتلاقى الموجات الصوتية في بعض أماكن الصالة وتحدث ثقوبا صوتية، تجعل من غير الممكن استخدام أماكن الجلوس في الصالة ، وتعقيد سير الصوت المتبوع بتلك الموجات تجعل من الصعب إخفاء ذلك العائق الغير ظاهر تقريبا في العارة .

الخطر الثاني هو الصدى ويحدثه إنعكاس الموجات الصوتية على جدران بعض عناصر الديكور الشديدة الصلابة أو حوائط الصالة ، وبإحلال الكونتر مكان الأقمشة خفف ذلك الخطر أما بالنسبة للصدى الذي يحدثه حوائط الصالة فهو حساس على الأخص في الصالات الحديثة موجود بها مساحات كبيرة مصقولة وعارية ، ونعالج هذا الصدى بتنظية تلك المساحات بقماش سميك .

# الفصل السادس

## الإدارة والتنظيم

### أ - الحكوميدى فرانسيز

وانتقنا الفرصة في كثير من المرات لتشير للحالة الخاصة للحكوميدى فرانسيز ، وإذا كانت هذه الفرقة تشبه في الواقع الفرق الأخرى في عمل الممثلين والإخراج وبنسباء المسرح فإنها تختلف عنهم كثيراً في تنظيمها الداخلى وإدارتها .

### ١ - الفرق المسرحية المتجانسة

يمثلوا هذه الفرق يلونون فريقاً مثل فريق مولير ، فهم متفرعين من هذه الفرقة القديمة خلال كثير من التطورات ، وهم فريق مستقل متجانس ومنظم بنظم دقيقة وخاصة ، جئنا خلال القرن التاسع عشر ولاداعى لأن متوغل كثيراً في التاريخ - أنشأت فرقة أخرى كفرقة La porte de Sainte martin وكان مديرها كروسينيه Crosnier ثم هارل Harcel  
توكان ممثل الفرقة Leconte Meunier و Fredericks و Dorval و  
Mile george وفرقة Variétés حوالي عام ١٩٠٠ مع Max Dearly, Prince و  
Max Dearly, Prince و

Eve Lavallière, Brasseur ولكن هذه الفرق لم تكن سوى فرق مؤقتة تخضع لقواعد إدارة المسرح العادية ، هناك فرق أخرى أكثر ثباتاً على الأقل فترة معينة من الوقت وقد تكونت هذه الفرق في القرن العشرين وهي فرق : Jean Louis, Barrault - Madeline Renaut- Vieux Colombier Théâtre du Cartel-de la Campagne.

وفرقة الكوميدي فرانسيز تختلف اختلافاً كبيراً عن هذه الفرق ، ودون أن نتعرض لرد تاريخها الطويل نقول ببساطة أن التنظيم الحالي لها يقوم على مرسوم موشكو د ١٠ أكتوبر ١٨١٢ الذي ينص على ممثلي المسرح الفرنسي أن يبقوا متضامنين في فرقة . . . ودخل هذه الفرق وتكاليفها ومصاريفها التي تدفع تقسم على أربعة وعشرين جزءاً ، منذ ذلك التاريخ وتغيرات كثيرة في التفاصيل قد حدثت لهذا التنظيم في عام ١٩٣٦ - ١٩٤٥ - ١٩٥٩

## ٢ - التنظيمات الإدارية لفرقة الكوميدي فرانسيز

الكوميدي فرانسيز مثل الفرق الشعبية القديمة التي كانت بالاقاليم ، شركة تقسم أرباحها بين أعضائها بنسبة عملهم وأهليتهم ، وهذه الشركة تكون من ممثلين أعضاء لهم حقوق في توزيع الفوائد وتعيينهم الجمعية العمومية حسب اقتراح رئيس الإدارة وبعد أخذ رأي اللجنة ، وممثلين



منضمين للفرقة بعقود سنوية تتجدد أو تلغى وممثلين منضمين للفرقة برواتب شهرية وذلك بالعقود العادية للنقابة ( نقابة المهن التمثيلية ) وبعض الممثلين بالاجر والممثلين الاعضاء في الفرقة تنتخبهم اللجنة ، ولجنة الادارة هذه ذى الستة أعضاء كانت إلى ذلك الوقت تتكون من ثلاثة أعضاء تختارهم الجمعية العمومية وثلاث أعضاء يختارهم الوزير باقتراح رئيس الادارة ، من ذاك الوقت أى منذ صدور مرسوم نوفمبر ١٩٥٩ ،

هؤلاء الاعضاء الستة يعينهم الوزير، الممثلين المعينين بعقود سنوية قابلة للتجديد أو الالغاء تختارهم اللجنة ورئيس الادارة يأخذون مرتبات ثابتة، الممثلين الاعضاء يأخذون معاش بعد عشرين عاما من العضوية وبعد ثلاثين عاما من العضوية أيضا يكون لكل ممثل الحق في دخل حقة تسمى حقة المعاش ويقدمها ملاؤه في الفرقة، الحصة الكاملة للأرباح  $\frac{1}{3}$  يقسم بدوره إلى ١٢ أو ٢٤ جزء آخر ، القبول للعضوية أو الترقيات أو تقسيم الأرباح التي تقرها اللجنة يجب أن تصدق عليها الجمعية العمومية والوزير المختص ، الممثلين الاعضاء زيادة عن مرتبهم وعن حصتهم في الأرباح وكذلك الممثلين بالعقود السنوية يأخذون جميعا مكافأة لكل مسرحية يشتركون فيها ، وزيادة على هؤلاء الممثلين الذين يكونون الجزء المكمل للفرقة نستطيع أن نضيف وقتيا وبلون مرتب ثابت د مايسترو، وتلاميذ الكونسرفاتوار الذين يمثلون الادوار الثانوية .

فرقة الكوميدي فرانسيز يرأسها رئيس إدارة منتدب من الوزارة  
ومهمته مراقبة نشاط الفرقة الكلي وعلاقته بالفرقة معقدة للغاية ، وقد  
الغيت هذه الوظيفة عام ١٨٤٨ ثم أعيدت عام ١٨٥١ بعد أن قويت  
سلطانها بالمرسوم السالف الذكر . ومراقبة الوزارة لعمل هذه الفرقة  
يبرره الاعانة الكبيرة التي تمنحها الدولة للفرقة وهي تبلغ الآن حوالي ٥ مليون  
فرنك ، الاعانة تبرر أصرار الفرقة على تمثيل المسرحيات الكلاسيكية  
وخاصة التراجيدي وهي المسرحيات التي تكون جذولها وتقييد حريتها  
باستمرار فتمنعها من تمثيل مسرحيات حديثة ناجحة .

### ٣ — فرقة الكوميدي فرانسيز والسينما والتلفزيون

الذي يعرفه سيرفرقة الكوميدي فرانسيز ويسبب مضايقات في عملها  
وتعديلات وصعوبات إدارية هو أن تنظيمها القديم لم يعمل حساب الاشكال  
الجديدة أو الجديدة نسبيا لنشاط الممثل : فقد ينضم الممثل إلى فرقة أخرى  
أو إلى الإذاعة أو التلفزيون أو السينما ، ومن هنا ينشأ فضال مستمر تحدته  
هذه المسائل الغير متوقعة بين بعض الممثلين واللجنة فيعرضه الممثل الأكبر  
سنا من جهة أو مدير الإدارة من جهة أخرى .

ليس هناك شك في أن الانضمام للكوميدي فرانسيز — للممثل  
الموهوب ذي القيمة — ضمان الثبات والشرف في نفس الوقت ، كما أنه

السبب في قلة الدخل المالي في المجموع — ليس هناك شك أن بعض القيود —  
في العقد الذي يربط الممثلين بزملائهم — تكون وكانت دائما مضايقة لبعض  
ذوي الحصول الحره الجريئة دفعتهم إلى الفرار من الفرقة ، وليس صحيحا  
أن معظم أعضاء الفرقة يظلون مخلصين لها خلال حقبة طويلة ، هذه الفترة  
الطويلة تضمن لهم مكانه مرموقة وذلك في ميداني المسرح والسينما .

### ب — مسارح أخرى

#### التنظيم الاداري في المسارح الأخرى

التنظيم والادارة في المسارح الأخرى أكثر مرونة وسهولة ، بنسباء  
المسرح نفسه يملك أحد الأثرياء أو تمتلكه شركة عقارية ، واسكن هذا  
الثري أو تلك الشركة العقارية لا يديرها المخرج بأنفسهم الا نادرا ، فهم  
يؤجرون هذا المسرح ، والمستأجر قد يكون هو المدير ولكن أحيانا  
يؤجره هو نفسه من الباطن ، مهما كان الوضع من وجهة النظر هذه فإن  
مدير المسرح أو رئيس الفرقة يختص بإدارة المسرح ، ولكنه لا يستطيع  
الإشراف بنفسه على جميع التفاصيل الإدارية خصوصا إذا كان هذا المدير  
مثلا أيضا ، الا في حالة الحفلات الصغيرة جدا ، ولذلك فهو يعين رئيس  
إدارة ، أما الارتباطات الخارجية فيختص بها جميعا السكرتير العام ،  
وموظفي المسرح المادى يتكئون عادة من الأعضاء الآتين: —



## ١ - المخرج

ويكون أحيانا عضو في الفرقة ، أو يستدعى ، من الخارج خصيصا ليخرج إحدى المسرحيات ، وقد سبق أن رأينا مسئولياته الكبرى .

## ٢ - مدير المسرح

وهو عضو في الفرقة وغالبا ما يكون ممثلا فيها ويعرف تماما الحياة على خشبة المسرح فهو كما رأينا الوحيد الذي يراجع صحة جميع تفاصيل الأخراج ويصبح هو المسئول الأول والآخر بعد حفلة الافتتاح .

## ٣ - مصمم الديكور

أحيانا يكون مرتبط بالفرقة وأغلب الأوقات يستدعى لمسرحية خاصة .

٤ - الفرقة بالطبع مجموعة دائمة أو مؤقتة من الممثلين ينضم اليهم الكوميبارس الذين تستأجر خدماتهم مؤقتا لمسرحية واحدة ، والموسيقيون الذين نستخدمهم بنفس الشروط الا في إقامة المسرحيات التي تقدم بالطبع جزءا موسيقيا .

## ٥ - مساعد مصمم الديكور

مجموعة مختلفة كبيرة تستدعى لتحقيق الديكور عمليا بجميع اجزائه :

رسامين ، منجسدين ، نجارين ، سباكين . هذه الأعمال تعطى عموما  
للحلات المختصة الا في المزارح الكبيرة فليدهم الموظفون المختصين  
المرتبطون بالمرح .

٦ - نفس الملاحظة للخياطات ، الآتي يختن قطع الاقشنة ، ومصنفي  
الشعر الذين يصنعون الشعر المستعار أو الخياطين الذين ينفذون الملابس  
التي يرسمها صانع الديكور .

#### ٧ - المخزنجية

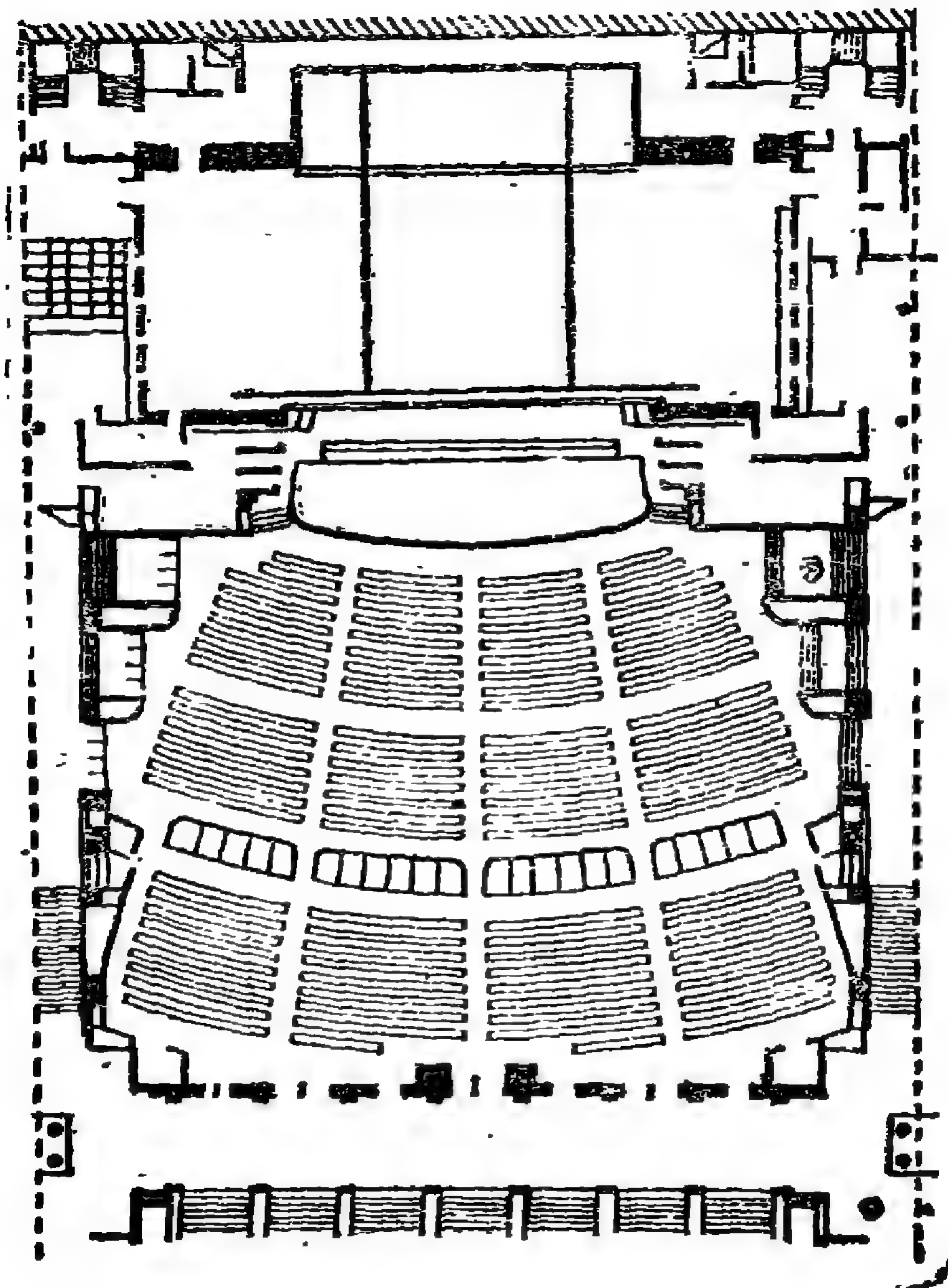
المستولين عن مخازن الأشياء التي تبقى ملكا للترزم : ( المناظر ،  
الأثاث ، الملابس والاكسوار والديكور )

٨ - المختصون بإصلاح وصيانة الملابس

٩ - المختصين بجمع لوازم المسرحية وتحضيرها وعرضها ، أسلحة  
وأوراق وكتب ومناديل وأشياء مختلفة .

#### ١٠ - مهندس الصوت

وقد عرفنا إختصاصه .



سرح فہر شاہیو عیاریب



## ١١ — مهندس الاضاءة وبعض المساعدين

مختصين بعمل وتنظيم الاضاءة حسب تعليمات المخرج والمدير الفني بعد ذلك أو إصلاح أى عطل فى الاضاءة .

١٢ — بعض العمال المختصين بمساعدة الممثلين فى إرتداء ملابس التمثيل وخلقها وترتيب وتنظيف هذه الملابس .

١٣ — ميكانيكيين وظيفتهم إعداد كل عناصر الديكور أو إعداد الديكورات نفسها بسرعة وإتقان .

## ١٤ — ما كيم

واسمه يدل على اختصاصه .

## ١٥ — ملقن

على الأقل فى الحفلات الاولى لعرض المسرحية .

## ١٦ — مفتشين

مهمتهم مراجعة التذاكر التى تقدمها عند الدخول للمسرح وبطريقة عامة ، حفظ النظام داخل المسرح ، وهم حينما تسألهم يجاوبون بأحسن ما يمكن عن أهمية المسرحية ، وهم يعرفون الشخصيات التى أمامهم وحامل تذاكر الدعوة بدون ضريبة والدعوة التى بالضريبة . وهم يجلسون خلف

مكتب مرتفع في مدخل الماشى مستعملين رسم تخطيطي للمسرح يبين لهم  
الاماكن الشاغرة التي تظل محتوية عن أعين حاملي تذكار الدعوة، ونعرف  
بالطبع السبب فهو لاء المفتشون مضطرين على ملء الصفوف الامامية  
وتجنب الفراغ ليسكملوا المسرح بالمتفرجين عند الزوم وذلك لارضاء  
الجمهور الذي دفع ثمن التذاكر. علم النفس هو معقلهم، وحسب هيئة أو  
ملبس المدعو يجلسونه دون النظر الى مظهره.

#### ١٧ - بلاسير

عمال مختصين بارشاد المتفرجين الى اماكنهم وبتفتح الالواح  
وذلك نظير نقشيش، يأخذونه برأ. وباتعى بروجرام الحفلات.

#### ١٨ - محاسبين

١٩ - قسم الاعلان ويجب عليه الاعلان مقدماً عن المسرحية  
ويتبع هذا القسم تطور الإقبال على المسرحية فيزيد المساحة المخصصة  
للإعلان - إذا إحتاج الأمر - ويضيف إلى الاعلان النقد المادح الذي  
جاء في الموضوعات النقدية للمسرحية، كما يجب أن يسهر هذا القسم أيضاً  
على إعلانات الحائط.

#### ٢٠ - المحصلين

وهم يبيعون التذاكر في شبائيك الحيز في المسرح وينجرون الزبائن من  
الاماكن الشاغرة.

ويتكونون من بواب وخفير ليلى وتايسيت وتلفونست وغسالة  
ومكوجية ونساء يقمن بتنظيف المسرح ونساء مكلفات بحفظ  
الملابس للمتفرجين .

ونستطيع أن نشرح بالتفصيل العقود التي تربط هؤلاء المستخدمين  
بإدارة المسرح ، وهم يتبدلون بسرعة ليس من مسرح لآخر واسكن من  
طبقة لأخرى وذلك لأن النقابات التي تدافع عنهم قد أنشأت الآن عقود  
نموذجية للطبقات المختلفة .



# الفصل السابع

## المسرحية امام الجمهور

### ١ - تجنب ارتجال التمثيل

تمت البروفات الأخيرة للمسرحية بالملابس وفي الديكور، ولم يصحح المخرج في المسرحية سوى تفاصيل طفيفة فتد أصبح الوقت متأخراً لتعديل التمثيل تعديلاً جوهرياً إلا في الاضامة، إن الممثل في الواقع سيرتبهك لمجرد إجراء أى تعديل يغير خط سير التمثيل العام الذي اتبعه حتى الآن فهو لا يتقن التمثيل إلا بنوع من الآلية الناشئة من كثرة البروفات التي تترك له الحرية التامة في التعبير عن مشاعره، والمخرج يحترس لكي لا يرتجل الممثل تمثيله في الساعة الأخيرة، حتماً أن بعض البديهيّات الموقفة - والتي لم تكن معروفة من قبل - تستطيع أن تظهر وتطابق معنى المسرحية كما يراها المخرج والمؤلف، ومع ذلك فإننا نتجنب عادة هذا الارتجال لأن الممثل يجاذف بمفاجأة زملائه في التمثيل كما يعطى الاخراج نتائج غير منتظرة ويجعل التفاصيل غير منطقية .

## ٢ - تجنب عدم تعديل أى شيء فى اللحظة الأخيرة

فى هذه البروفات الأخيرة للمسرحية لا نستطيع بل ولا يجب مطلقا إلا مراجعة ما إذا كان كل شيء مطابق للإخراج الذى أعد ونفذ بصبر خلال أسابيع البروفات . نستطيع بالطبع فى آخر لحظة تعديل أى تفاصيل فى الاضاءة أو الصوت أى جميع الأشياء المادية التى لاتمس التمثيل مباشرة ، ولكن الممثل نفسه آلة حساسة للغاية سريعة الانفعال رقيقة ومهما قلنا فهو قلق تمثيلى مادام تصفيت الجمهور لم يهدأ من روعه ولا يلزم فى الأيام الأخيرة سوى تشجيعه وإعادة بلقاءه إلى خط سير التمثيل المرسوم .

## ٣ - مايقعله المخرج فى البروفات النهائية

خلال البروفات النهائية يجب على المخرج أن يحيط نفسه ببعض الآراء الودية لبعض الانصائيين والخبراء الذين يقدر حكمهم ، ليس للبحث عن المديح ولا للحكم على مجموع الاخراج والتمثيل — فترات الوقت — ولكن ليجد عندهم نظرة جديدة تستطيع أن تكشف — بل وتكشف أحيانا — أى تفصيل صغير مزعج فى الملابس والديكور والاضاءة والتى لم يلاحظها هو المخرج المتمرس .

## ٤ - العرض الخاص

كانت العادة فى الماضى أن تعرض المسرحية أولا من ناحية الملابس

النسائية عندما تكون المسرحية معاصرة . كانت تسمى ، بروفة عرض  
الازياء ، وعلى مسرح البولفار Boulevards خاصة كان يظهر جمال وطبيعة  
ملابس السيدات ، ومع أنها كانت مستقاة عن طبيعة المسرحية إلا أنها  
كانت تساهم كثيراً في نجاح المسرحية ، وباكورة عرض هذه الازياء  
كانت تخصص للخياطين وهذا العرض يقيم لمصممي الازياء دعائية يعتمدون  
عليها ، هذه العادة انتهت واسكن المسرحية تمثل عادة أمام جمهور خاص  
الذي يقوم بالدعاية لتلك المسرحية بطريقة شفوية أو كتابية ، والبروفة  
العامة لا تفتن فضلاً عن ذلك مع الحقيقة . والمخرج لا يتدخل في عرض  
المسرحية ، يستطيع على الأقل أن يلاحظ بعض النقائص ويعرض ملاحظاته  
— بعد ذلك — على المختصين من ممثلين وكهربائيين ومهندسين الصوت  
والميكانيكيين ، هذا الجمهور الخاص يقسم أحياناً لقسمين ، فتقدم بروفة  
لصفوة المجتمع التي تكون الرأي العام أو جزء من الرأي العام لعلاقتها  
وقوتها ، وروفة أخرى رئيسية تقام للنقاد الدراميون وأشخاص مختلفين  
على صلة بالحياة المسرحية .

وفقاً لأبنا هذه ينشأ اتصال الجمهور بالمسرحية بطريقة مختلفة ترجع  
لعادات القرون السابقة فالوفا والمخرج والممثلين يفضلون عرض  
المسرحية أحياناً على الجمهور العادي مباشرة دون هاتين البروفتين في حالة  
الخوف من قد المختصين ، وتعرض المسرحية في باريس كما يحدث



في الماضي وحتى السنين الأخيرة قد يحدث أن تعرض المسرحية أولاً في بعض  
الاقاليم ثم تعرض بعد ذلك في باريس قوية بعهد نجاحها في ليون Lyon  
أو بوردو Bordeaux أو ستراسبورج Strasbourg وباتصالها بالجمهور.

### ٥ - النقد

جميع الجرائد اليومية وعدد كبير من المجلات تكتب مقالات عن  
المسرحية المعروضة للنقد الدرامي ، ففي الجرائد اليومية تكتب هذه  
المقالات على الفور وتترك فرصة للمجلات والجرائد الأسبوعية ، هذه  
المقالات لها تأثير فعال على الجمهور ، ولذلك فالمستولون عن العرض  
والمؤلفون يختصرون بأهمية كبرى ، وعادة الاهتمام بالمسرحيات الجديدة  
بدأت في أوائل القرن التاسع عشر ، وبالطبع هؤلاء النقاد يحكمون  
على المسرحية من وجهه نظرهم الشخصية ولكن أيضاً فقراء الجريدة أو  
المجلة التي يكتبون فيها، ويخبرون هؤلاء القراء إذا ما صادف الحظ فاعجبته  
أم لا ، والمركز السياسي أو الأيديولوجي للجريدة التي يشتركون فيها  
بمؤثر أيضاً على حكمهم ، حقاً أنه لا يمكن الصحافة الحرة أن تؤكد  
النجاح الدائم للمسرحية ولكن لا بد أن تضمن للمسرحية على الأقل  
بداية طيبة .

وعلى العكس في المسرحيات التي لاقت نقداً لاذعاً من معظم النقاد

لاقت نجاحاً باهراً بعد بداية صعبة . في القرن التاسع عشر وفي أوائل القرن  
القرن العشرين كانت المآلات المخصصة المسرحيات الجديدة في باريس  
عميقاً وبطولة ، الناقد يفحص بالتفصيل المعقد ، وطبيعة الشخصيات والعاطفة .  
كما يفحص التمثيل بدقة . والامر يختلف اليوم ليس لأن أهلية وكفاءة  
الحكم والضمير الفني لا تباد قد قل ولكن لأن المكان المخصص لهم بالجريدة  
قد حدد ، وفضلاً عن ذلك فإن المسئولين عن المسرح يفضلون أن يرى  
الجمهور المسرحية الجديدة فوراً وعند السرعة تمنع التقدير الأكثر  
تنسيقاً والأكثر عمقاً .

وسنخط الممثلين ومباشرى العمل أمام عـ لم إختصاص ومشاكسة  
وتعجرف النقاد يتكرر عندما تنقد المسرحية بشدة ، وإمتنان هؤلاء  
الممثلين ومباشرى العمل لـ للنقد الذى يمتدحهم يكون على العموم أقل  
من احتجاجهم .

## ٦ - التغييرات الأخيرة

إذا كانت تغييرات الساعة الأخيرة كما رأينا فى الإخراج والتمثيل يلزم  
تجنبها فيجب إتباع عملية الحذف ، حينما يكون منظرأ أو فترة لا تفسر كما  
يجب فيلزم حذفها لأن الوقت متأخر لإصلاح عرضها ، هذه اللحظات  
التي ينفصل فيها الاتصال بين الممثلين وجمهورهم تسمى - انشقاق -

والمنخرج يجب أن تكون له سلطة مطلقة ليقبل المؤلف هذا الحذف لمنفعة مسرحيته ككل .

وتسير المسرحية قصرا أم طولا في أسابيع أو شهور أو سنين ولكن هذه الحياة العامة للمسرحية لا تتبع أبدا خطا منحنيا منتظما .

## ٧ — الموسم المسرحي

هناك مواسم كمساجد خاصة في شهرى يناير وفبراير بعد أن تفرغ الأعياد — أكياس النقود . والموسم المسرحي يبدأ في الأسابيع الأخيرة من يوليو الوقت الذى يترك فيه الجمهور المدن الكبيرة ليقم في الاماكن الخلفية للاصطياف .

وقد ضوعفت منذ عدة سنوات — الحفلات التى توصل حياة المسرح في الوقت الذى كانت تتوقف فيه هذه الحياة تماما ، وخلال هذه الحفلات تقدم فرق ناشئة مسرحيات مخالفة للسألوف وأحيانا في الهواء الطلق وفي مناظر قد أقاموها بأنفسهم في ديكورات فخمة وجميلة ، وتظهر في هذه الفرصة وتتكون مجموعات جديدة من الممثلين ، وتظهر أحيانا عبقریات جديدة للنص المسرحي أو الإخراج .

## ٨ — الحفلات الخلفية

الاطار الخلفى والاستعداد المسرحي والمنظر المجاور والارادة



القوية للتفرجين أيضا يسمعون في الواقع للجرأة ولا اكتشاف  
 ما لا يسمعون مطلقا للشرح المعلق في المدينة ذي الاطار الضيق التقليدي ،  
 والبلديات تيسر عرض هذه المسرحية بل وتشجعها وتمدها بالمال ، والفرق  
 الناشئة التي تريد عرض مسرحيات جديدة تستطيع أن تمثل في ديكورات  
 كبيرة التي لم تكن تسعها مسارح باريس المحدودة المساحة ، ومنذ عام  
 ١٨٦٩ والكوميدي فرانسيز أو على الأقل بعض أفرادها قدموا عروضاً  
 في مسرح أورنج القديم - ونوي سان جورج nuit Saint georges وشارتر  
 Chartres - ونيم Nimes - ودومري Domrémy - واجاكيو Ajaccio  
 - اكس لي بان Aix - las - bains - اكس ان بروفانس Aix-en Province  
 وانجييه Ange-s - أفينون Avignon - آراس Aras .

## ٩- المراكز الدرامية

هذه اللامركزية ظهرت بكل آخر في د المراكز الدرامية للأقليم، هذه  
 المراكز الدرامية منظمة رسمياً بإدارة الفنون الجميلة وقد انشئت في المدن  
 الكبرى لتكفي حاجة الجمهور لأن الفرق الكبيرة لا تمر بهذه المدن الكبرى  
 إلا نادراً وثانياً لتجذب للحقل المسرحي فريق محلي ، كل مركز درامي يملك  
 فريق مسرحي مجند لعام واحد ينضم اليه ممثلين لمسرحية واحدة .

المركز الدرامي الشرقي : في ستراسبورج مع رولاند بيترى Roland

Piétrí . ١ . كلافي — ميشيل سانت دينيس .

المركز الدرامي الغربي : في رين وقد أسسه هيرجينو .

المركز الدرامي الجنوبي الشرقي : في اكس أن بروقنس وقد أداره

بالتابع : باتي — دو كينج — لافورج .

المركز الدرامي الجنوبي الغربي : في جريفية دو تولوز وهو الذي أظهر

جابريل سورانو ، هذه المراكز الدرامية أنشئت ونظمت تعاونيا وذلك  
بمساعدة البلديات وإعانة الدولة .

### ١. — أهمية المراكز الدرامية

هذه المشاريع تهدف الى سحق احتكار الحياة المسرحية من باريس ،  
هذا الاحتكار الذي نشأ قليلا قليلا خلال القرن العشرين . ومن قبل  
كان لمعظم المدن الكبرى في الاقليم فرق دائمة تلاقى أحيانا مجدا على المسرح  
الباريسي ، هذه المدن رأت مسارحها غير مستعملة أو تشغل فقط خلال  
الزيارات القصيرة للفرق الكبرى ، لقد سحبت الحياة المسرحية تماما من  
هذه المدن ، بمعنى آخر أرادوا أن يجعلوا من باريس مركزا عالميا للمسرح  
وذلك « بمسرح الأمم » ،

## ١١ - فكرة الرجل الباريسي عن المسرح

يجب أن نعرف أن الرجل الفرنسي والباريسي خاصة فضولي ومحِب للمسرح . كان يبقى على جمال تام بحياة المسرح في الخارج ، لقد حفظ عقلية قديمة منذ مائة عام ويرجع تاريخها للفترة الطويلة التي كانت فيها باريس حقيقة عاصمة المسرح العالمي وحيث كان المسرح الخارجى مرآة لمسرح باريس من طريقة التمثيل والديكور والإخراج . ومنذ منتصف القرن التاسع عشر لم تكن هي نفسها ، معظم الدول الأجنبية تطورت بحرية في المجال المسرحى ، مخرجين عباقرة قلبوا العرض التقليدى ، مهندسين معماريين جريئين بنوا مسارح بديعة مناسبة لعرض المسرحيات، من خرفين جودوا تماما الشكل النظرى للمسرح ، حقا أن فرق منفردة ، مثل - الباليه الروسى - قد كشفت في أوائل هذا القرن جزءا من هذه التجديدات ، ولكن ظهورهم كان نادرا والجمهور لم يسمع عنهم وأحيانا يعادهم ، أن ظهور هذه الفرق يعتمد على المصادقة وفضول مدير مترك لديه من الوسائل المالية مايكفيه .

« مسرح الأمم ، على التقيض ، نستطيع أن نعرفه بوسائله القوية وتنظيمه الرسمى وبذلك يستطيع تحقيق عرض المسرحيات المنوعة الآتية من مجموعة الدول المختلفة ، وأتقان الإخراج وجدة أسلوب التمثيل وإصالة



النصر المسرحي فتحوا أهين الجمهور وحشوا المختصين على مزبد من الجرأة  
والبحث المتزايد للجودة فضلا عن الصفات الجيدة للمثلين .

أتسع أفق الجمهور وأصبح هو نفسه أكثر صعوبة فهو قد اعتاد على  
الاعمال الجريئة المدروسة بعناية ومن هنا كان من الممكن مضمها ، لقد  
فهم الجمهور أن النوق والاهتمام بالتفاصيل الكاملة والبحث عن الجديد  
مع احترام العرف لم يكن من نصيب فرنسا .

---

## الفصل الثامن

### الخاتمة

يمثل هذا النقل من الدم الجديد تستطيع فنية المسرح التقدم ، هذه الفنية التي ظلت ساكنة معقدة في تقاليد ثابتة لم تتطور إلا في الديسكور الأكثر ضخامة والأكثر تعقيدا وألا أكثر احكاما وذلك منذ القرن السابع عشر إلى أواخر القرن التاسع عشر ولكن يبدو أن فنية المسرح في مجموعها قد حدثت للأبد .

انطوان الديسكور والتثيل وعلى التوالي ليجينيه بيرييه Eugène - Ioe سكوبو Coqneau اعطوا لهذه الفنية ، الواقعية والشاعرية ، من الآن نجد العوائق قد حطمت في الفن الذي نحس فيه بثقل التقاليد أكثر من أي شيء آخر .

في الواقع إذا كان هناك فن بدون صناعة متقنة فلن تقوم لهذا الفن قائمة حيث يخاطر تقدم — الصناعة الفنية بأن يموت بتأثير التقاليد ، وفي أي فن تلعب الصناعة دوراً هاماً ، فعرض المسرحية يتطلب عدداً ضخماً من الوسائل المادية العالية التي تثقل ، وكلما كانت هذه العوامل كبيرة وضرورية كلما كان

للتقايد الحظ بأن تجديد هذه العوامل يتطلب مبالغ كبيرة وتغييرا كاملا  
للعادات كما يتطلب تعليم كثير من الموظفين المختلفين .

ومن بين الاشكال الفنية — بالمعنى الكبير العام الذى عرضناه — التى  
تطالب التغييرات السريعة : « فن العمارة » ، « التنظيم الادارى » ،  
« قليل من المسارح تنى الاحتياج الحديث وقليل منها عمل وصالح للرؤية  
ومريح ومأدون » ، « وكمن التفاصيل فى التنظيم الادارى يجب تغييرها لتصل  
فرنسا إلى مستوى المسارح الاجنبية » ، « واقد قامت احتجاجات كثيرة ضد  
اعطاء البقشيش لعاملات الصالة وعاملات حفظ الملابس وبائعى البروجرام  
واىكن دون جدوى » ، « الا فى حالات استثنائية أو مؤقتة » .

ومع ذلك فصلاية التقايد — فى مسائل اخرى — من أسباب حيوية  
المسرح ، بالتجارب الفنية خلال قرون توضع — بطريقة فعالة — فى  
خدمة الأعمال المسرحية وفى ميدان الفن حيث يكون الارتجال اسوأ عدو  
وحيث لا يكون الالهام الا مكان صغير وحيث تكون الفكرة مة — عادة  
باستمرار باحتياجات المادة ، والصناعة الفنية المأبونة والخالية من  
العيوب هى أول ضمان للنجاح على أية حال .

وعند تعليم تلاميذ الكونسرفتوار ، يجب أن تعطى مكانا مهما  
للدراية العميقة فى فن المسرح لأن هذا شئ عملي ومتبع فى مثل هذه المعاهد  
فى الخارج . ومن المؤسف أن الشاب لا يتعلم مهنة رجل المسرح التى لانهم  
التمثيل خاصة الا بالخبرة والمصادقة حينما يصعد على خشبة المسرح . كل مثل



شاب يجب أن يعرف في آخر دراسته العناصر الفنية المذكورة والاضاءة والاخراج ، يجب على الممثل أن يعتاد على جميع المهن المسرحية وكما كان يحدث في الفرق الناشئة التي كانت وسائلها المالية قليلة يستطيع الممثل مثل جوفيه Jouvet في اوائل الفير كولومبيه Vieux - Colombier أن يكون على التعاقب كهربائي وميكانيكي ومخرج ومهندس صوت ومصمم ديكور كما يجب أن يعرف التنظيم الإداري لمشروع مسرحي ، يجب أن يعتاد على جميع المهن المسرحية كما يجب أن يعرف جميع اجزاء بناء المسرح الذي سيعيش فيه فترة كبيرة من حياته ، اننا لانستطيع أن نصدق أن الممثل الناشئ لايهتم بكل الجزء الفني للمسرح الذي يريد الاشتراك فيه .

لانستطيع الزعم بأن الصفحات القليلة التي سبقت تعطى الممثل الناشئ هذا التعليم ، هذه الصفحات هدفها تثقيف الجمهور وليس تعليم رجال المسرح ، يستطيع الممثل الناشئ أن يعلم نفسه هذه المواد عند المختصين الفنيين وبالاعليم الشفهي والعمل الصادر رأسا من حقائق المسرح

# الفهرس

## كلمة المؤلف

## الفصل الأول

### النص المسرحى والمؤلف

- ٧ — القيمة الدرامية والقيمة الإنسانية للمسرحية
- ٨ — جمهور المسرح
- ٩ — أهمية تمويل المسرحية
- ١٠ — مشكلة اختيار المسرحية
- ١١ — اختيار المؤلف
- ١٢ — فرز النصوص المسرحية والحذف والتعديل فيها
- ١٣ — الحكم على المسرحية للجمهور وحده
- ١٤ — العوامل التى تؤثر فى قبول وعرض مسرحية معينة
- ١٥ — كيف تختار فرقة الكوميدي فرانسيز مسرحياتها
- ١٦ — حقوق المؤلف
- ١٧ — المخرج والممثلون وللدبر يفهمون جيدا جمهورهم
- ١٨ — صلاحية الممثل وتجانسه مع الدور

# الفصل الثاني

## الممثلون

- ١ - الحركة والنص المسرحي يجب أن يظهرَا غير منفصلين ١٩
- ٢ - الصناعة الفنية ٢٠
- ٣ - مدارس تعليم الفن الدراى ومناهجها
- ٤ - مواد الدراسة ٢٢
- ٥ - الأدوار التقليدية فى المسرح
- ٦ - توزيع الأدوار ٢٧
- ٧ - عقود التمثيل ٢٨
- ٨ - البديل
- ٩ - الكومبارس ٢٩
- ١٠ - ملابس التمثيل والمكياج ٣٠
- ١١ - أهمية المكياج ٣١
- ١٢ - البروكات والوجوه المستعارة ٣٣
- ١٣ - الإلقاء والتمثيل ٣٣
- ١٤ - الخوف والارتباك ٣٤

٣٥	١٥ — ضف الذاكرة
٣١	١٦ — الملقن
٣٧	١٧ — إهتمام الجمهور بالتمثيل

## الفصل الثالث

### البروفات والإخراج

٣٩	١ — التعليقات الأولية في الإخراج
٤٣	٢ — نسخة التمثيلية الخاصة بالمثل
	٣ — البروفات الأولية —
٤٥	٤ — وظيفة الخرج —
٤٦	٥ — رأى المؤلف في طريقة الإخراج
	٦ — رأى الممثل
٤٧	٧ — الإخراج قيادة وفن
٤٨	٨ — الاضاءة
٤٩	٩ — الديكور
٥٠	١٠ — الموسيقى التصويرية



٥٠

١١ — أرشيف المسرح

٥١

١٢ — البروفات الأخيرة

١٣ — وظيفة مدير المسرح

## الفصل الرابع

### مبنى المسرح

٥٢

هندسة الصالة

٥٥

١ — المخرج

٥٨

خشبة المسرح

٥٩

الاسماء والمصطلحات في مبنى المسرح

٦٠

البالاتو

٦٢

مدخنة الانقاز

٦٣

المسرح الثابت ، العادى ،

٦٤

المسرح المتحرك

٦٥

المسرح النأثرى

المسرح المتزلق

٦٦

٢ - الصالة وملحقاتها

٦٨

الصالة الدائرية

٣ - أماكن الإدارة ومخازن الملابس والديكور وغرف الممثلين ٦٩

## الفصل الخامس

### الديكور

٧٤

١ - عناصر الديكور

٧٥

أنواع الديكور

الديكور الإيحائي

المواد التقليدية

٧٧

قاعة المسرح

ستارة مقبلة المسرح

١ - الطريقة الألمانية

٧٨

٢ - الطريقة اليونانية

٣ - الطريقة الإيطالية

٤ - الطريقة الفرنسية

٧٩

مواد الديكور التقليدية

٧٩	الفاشييات
٨٠	وضع الشاشيات
	هندسية
٨١	منصكمره
	منحسرة
	الشاشيات المتغيرة
	الفوالق
٨٢	الديسكور المبني
	المسواد المساندة للديكور
٨٣	ستارة مؤخرة المسرح
٨٤	ستارة القرافوز
٨٥	أفاريز الديكور
	أرضية المسرح
٨٦	٢- صنع الديكور
	دور مصمم الديكور
٨٧	عمل مصمم الديكور

٩٢ تنفيذ الديكور

٩٣ تلوين الشاسيميات

٩٥ ٢ - الملابس

ملابس المسرحية التي تتم حوادثها في الوقت الحاضر

٩٦ ملابس المسرحية التاريخية

٩٩ ملابس المسرحية التي تجري حوادثها في جو اسطوري

١٠٠ ٤ - المزرات الصوتية والموسيقى

١٠١ ٥ - الآلات الميكانيكية

١٠٦ ٦ - الإضاءة

١٠٨ المصادر الضوئية

١ - ضوء مقدمة المسرح La rampe

٢ - Les herse

١٠٩ ٢ - المصابيح الأفقية Les Lanternes d'horizon

٤ - الحوامل Les portants

٥ - الجرار Trainée

١١٠ ٦ - Les bains de pied



٧ - العواكس Les réflecteurs

٨ - الكشافات المركزة (البؤجكتيرات) Les projecteurs

٩ - آلات المؤثرات الضوئية

ضبط الاضاءة

١١٢

٧ - الصوت

## الفصل السادس

### الإدارة والتنظيم

١١٤

أ - الكوميدي فرانسيز

١ - الفرق المسرحية المتجانسة

١١٥

٢ - التنظيمات الإدارية لفرقة الكوميدي فرانسيز

١١٧

٣ - فرقة الكوميدي فرانسيز والسينما والتلفزيون

١١٨

ب. - مسارح أخرى

التنظيمات الإدارية في المسارح الأخرى

١١٩

١ - المخرج

٢ - مدير المسرح

٣ - مصمم الديكور

٤ - الكومبارس

٥ - مساعد مصمم الديكور

٦ - الخياطات ومصنفات الشعر

٧ - المخزنجية

٨ - المختصون بإصلاح وصيانة الملابس

٩ - المختصون بجمع لوازم المسرحية

١٠ - مهندس الصوت

١١ - مهندس الإضاءة وبعض المساعدين

١٢ - بعض العمال

١٣ - الميكانيكيين

١٤ - ماكس

١٥ - ملقن

١٦ - مفتشين

١٧ - بلاس - ير

١٨ - محاسبين

١٢٣

١٩ - قسم الإعلان

٢٠ - المحصلين

١٢٤

٢١ - عمال المسرح

## الفصل السابع

### المسرحية أمام الجمهور

١٢٥

١ - تجنب إرتجال التمثيل

١٢٦

٢ - تجنب عدم تعديل أى شيء فى اللحظة الأخيرة

٣ - مايفعله المخرج فى البروفات النهائية

١٢٨

٤ - العرض الخاص

١٢٩

٥ - النقد

١٢٩

٦ - التغييرات الأخيرة

١٣٠

٧ - المرسوم المسرحي

٨ - الحفلات الخيرية

١٠ - أهمية المراكز الدرامية

١٢٢

١١ - فكرة الرجل الباريقي عن المسرح

## الفصل الثامن

١٣٥

الخاتمة



## فهرس الرسوم التوضيحية

---

- ١ — خط سير الممثل في الحقل الترامى ٢٤
- ٢ — العمليات المتتالية اللازمة لعرض مسرحية ٤٠
- ٣ — المواد الأساسية للمسرح ٥٦
- ٤ — ستارة مقدمة المسرح ٧٢
- ٥ — تنظيم المسرح ٨٨
- ٦ — قطاع عرضى لمسرح شيلر برلين بعد تجديده ( ١٩٥١ ) ١٠٤
- ٧ — مسرح قصر شايو بباريس ١٢١

## صدر للترجم

● المحبون الفاشلون

مسرحة مترجمة للكاتب الفرنسى فرانسو مورياك  
الحائز على جائزة نوبل وعضوا لجمع اللغوى الفرنسى  
وعمر الصفة الادبية بجريدة الفيجارو للفرنسية .

● روائع المسرح القديم الدامية

دراسة فى المسرح الاغريقى القديم  
للدكتور نيقولا بوصولاص

● حوار . . . دائما

مجموعة مسرحيات ذات الفصل الواحد

## تحت الطبع

● قلب يحب

مجموعة قصص قصيرة

● تاريخ المسرح السكندرى

● دراسة فى المسرح الاقلىمى

● مدرسة الآباء

مجموعة مسرحيات ذات الفصل الواحد مترجمة

للكاتب الفرنسى جان آفرى .













Bibliotheca Alexandrina



0422101

الشمس ٢٥ قترشا